This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

OVERSIZE

C 606,644

RICHARD WAGNER

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
STELLFELD BINDERY 1954

22F24

Richard Wagner.

50 numerierte Exemplare dieses Buches wurden auf besonderem Papier gedruckt.

Mit zahlreichen Porträts,
Faksimiles, Illustrationen und Beilagen

München
Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft
vormals Friedrich Bruckmann
1890

Houſton Stewart Chamberlain

Richard Wagner

Mit zahlreichen Porträts,
Faksimiles, Illuſtrationen und Beilagen.

München
Verlagsanſtalt für Kunſt und Wiſſenſchaft
vormals Friedrich Bruckmann
1896.

MUSIC-X

ML
410
.W1
C44

Alle Rechte vorbehalten.

Zeichnung der Einbanddecke von Otto Eckmann.
Buchdruck der Bruckmann'schen Buchdruckerei, Phönix-Kunstdruck-Papier von Ferd. Flinsch,
beide in München.

Vorwort.

In meiner kleinen Schrift „Das Drama Richard Wagner's“ (1892) hatte ich ein größeres Werk über den Bayreuther Meister angekündigt. Gerade in dem Augenblick, als meine Vorstudien so weit gediehen waren, daß ich an die Ausführung dieses Vorhabens zu schreiten gedachte, wandte sich die Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft vormals Friedrich Bruckmann an mich mit dem Vorschlag, den Text zu einer illustrierten Biographie Wagner's zu schreiben. Wie ehrenvoll dieser Auftrag auch war, so hatte er doch im ersten Augenblick wenig verlockendes für mich. In Carl Friedrich Glasenapp's „Leben Richard Wagner's“ besitzt die Welt eine klassische Biographie des großen Wort-Tondichters; außerdem steht die Veröffentlichung einer umfangreichen Autobiographie für später in Aussicht; für kleinere populäre Darstellungen des Lebenslaufes haben mehrere Verfasser in vorzüglicher Weise gesorgt: eine neue Biographie schien mir darum keinem wahren Bedürfnis zu entsprechen. Als aber die Verlagsanstalt auf meinen Vorschlag einging, nicht eine Biographie im engeren Sinne des Wortes, sondern gewissermassen ein Bild, nicht eine chronistische Aufzählung aller Vorkommnisse der aufeinanderfolgenden Lebensjahre, sondern eine möglichst einheitliche Skizze des Lebens, sowie namentlich des gesamten Denkens und Schaffens dieses großen Mannes zu geben, fühlte ich mich verpflichtet, die Verwirklichung meines früheren Vorhabens zu vertagen und das vorliegende Werk, welches nicht die eigene Wahl, sondern das Schicksal mir als Aufgabe zugewiesen hatte, nach besten Kräften auszuführen; denn ein derartiges Werk gab es bis zur Stunde über Wagner nicht.

Vielleicht werde ich später einmal die frühere Absicht wieder aufnehmen? Durch die Veröffentlichung dieses Buches würde ihr Schwerpunkt natürlich eine ganz bedeutende

Verschiebung erleiden. Hier hat mich vom ersten bis zum letzten Wort das eine Bestreben geleitet, Wagner „von innen“ zu erblicken, ihn und die Welt so darzustellen wie er beide sah. Es ist dies die einzige Methode, einen Menschen zu erkennen. Wahrheit ist eine innere Leuchte; das Licht von außen prallt an der Oberfläche ab und blendet den Forscher; stellt dieser sich dagegen in den Schatten, begnügt er sich damit, jene innere Leuchte anzufachen, so wird die ganze Gestalt durchsichtig. Mußte aber hier die Individualität Wagner's meine volle, ungeteilte Aufmerksamkeit beanspruchen, da ihre Darstellung den einzigen Gegenstand dieses Buches ausmacht, so bleibt nichtsdestoweniger eine Betrachtung Richard Wagner's „von außen“, seiner Stellung in der Kunstgeschichte, in der Entwicklung des Menschengeistes, die Feststellung der „Diagonale“, welche aus der Erkenntnis und dem Wollen dieses ungewöhnlichen Genies, gepaart mit der Erkenntnis und dem Wollen hunderttausend weniger Begabten entsteht, gewiß eine interessante und verlockende Aufgabe. Vielleicht wage ich mich später daran.

Die Verlagsanstalt Bruckmann ging nun auf meinen Vorschlag betreffs der Auffassung unserer vorliegenden Aufgabe sofort mit vollem Verständnis ein; war das Buch aus ihrer Initiative hervorgegangen, so ist seine vorliegende Gestaltung unser gemeinsames Werk. Meinem Wunsch, alles Überflüssige an Illustrationsmaterial aus dem Buche zu entfernen, wie Sängerporträts, Karikaturen u. dergl. ist sie ohne Bedenken nachgekommen; hätte sie auf billige „Sensation“ spekulieren wollen, so hätte es ihr an Material nicht gefehlt; dagegen hat sie keine Mühe und Opfer gescheut, um alles wirklich wichtige zu verschaffen und um den bildlichen Teil des Werkes technisch so durchzuführen wie es der Würde des Gegenstandes entsprach. Daß sie fast überall, im Hause Wahnfried, in verschiedenen königlichen Theaterintendanzen, bei zahlreichen in- und ausländischen Freunden des Meisters das dankenswerteste Entgegenkommen fand, bezeugt das Illustrationsverzeichnis. Verhielt sich auch das „Wagner-Museum“ schroff ablehnend, so sei das hier nur für die Sammler historischer Thatsachen erwähnt; kein einziges Stück ist uns infolge dieser Weigerung entgangen und manches kostbare Blatt haben wir auf mühsameren Umwegen entdeckt, welches uns sonst leicht unbekannt geblieben wäre.

In H. Hendrich gewann die Verlagsanstalt die Mitwirkung eines der sehr wenigen Maler, deren Phantasie bei Wagner's Werken nicht durch das Bühnenbild befangen bleibt, sondern den Kern der dichterischen Konzeption erfaßt und ihn frei nach dem Wesen ihrer eigenen Kunst neugestaltet. Das Verbindungsglied zwischen dem gedanklichen Teil des Werkes und dem bildlichen schuf A. Frenz durch die tiefe Symbolik seiner Vignetten.

Was meinen Text anbelangt, so schulde ich namentlich meinem hochverehrten, theuren Freunde Carl Friedrich Glasenapp Dank für seine selbstlose Unterstützung. Außerdem drängt es mich, an dieser Stelle meinem früheren Lehrer und langjährigen Freund,

Herrn Gymnasiallehrer Otto Kuntze in Stettin, öffentlich meinen Dank auszusprechen: ihm verdanke ich meine Beherrschung der deutschen Sprache, somit auch die Befähigung, das vorliegende Buch zu schreiben; außerdem hat er sich der mühevollen Durchsicht der Korrekturbogen unterzogen.

Und so möge denn dieser Versuch, in einheitlicher Form ein einheitliches Bild des großen deutschen Mannes zu entwerfen, in die Welt hinausgehen und das seinige zu einem besseren Verständnis dieses Geistes- und Herzenshelden beitragen. Weß' das Herz voll ist, deß' gehet der Mund über; möge es den Weg zu vielen anderen Herzen finden.

Wien, im November 1895.

Houston Stewart Chamberlain.

Erklärung der Abkürzungen.

Die römischen Ziffern I, II, III u. s. w. beziehen sich immer, wenn nicht ausdrücklich ein anderer Autor genannt wird, auf Richard Wagner's „Gesammelte Schriften und Dichtungen"; die Seitenzahl ist die der großen Ausgabe, die als die maßgebende zu gelten hat; Besitzer der kleinen Ausgabe können durch die darin enthaltenen vergleichenden Tabellen die betreffenden Stellen leicht finden.

E deutet auf den Band „Entwürfe, Gedanken, Fragmente",
L auf die zwei Bände „Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt",
U auf den Band „Richard Wagner's Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine",
R auf die Broschüre „Briefe an August Roeckel von Richard Wagner".

Inhaltsübersicht.

Allgemeine Einleitung.

Allgemeine Grundsätze S. 3. — Disposition des Buches S. 11. — Quellen S. 11. — Liszt S. 14. — Nietzsche S. 14. — Glasenapp S. 15. — Wolzogen und Stein S. 16. — Die Gegner S. 18. — Das deutsche Drama S. 20. — An den Leser S. 21.

Erstes Kapitel: Richard Wagner's Lebensgang.

Einleitung.

Das Schema S. 25. — Allgemeine Symmetrie des Lebensganges S. 26. — Nähere Einteilung S. 28. — Beschränkte Giltigkeit des Schemas S. 28.

Erste Lebenshälfte.

1. (1813—1833.) Geburt S. 30. — Die Familie S. 30. — Die ersten Eindrücke S. 33. — Die ersten schöpferischen Versuche S. 36.
2. (1833—1839.) Würzburg S. 36. — Wagner's Geschwister S. 37. — Wanderjahre S. 38. — Das Ergebnis dieser Periode S. 40.
3. (1839—1842.) Jahre der Not S. 41. — Die neue Bahn S. 42. — Zwei wichtige Ergebnisse der Jahre in Paris S. 43.
4. (1842—1849.) Erste Erfolge S. 44. — Wagner und die Kritiker S. 45. — Kapellmeisterleiden S. 48. — Wagner als Revolutionär S. 49. — Die Rede im Vaterlandsverein S. 50. — Der Mai-Aufstand in Dresden S. 51. — Wichtige Ergebnisse dieser Periode S. 53.

Zweite Lebenshälfte.

1. (1849—1859.) Züricher Umgang S. 57. — Die wahren Freunde S. 58. — Franz Liszt S. 59. — Die ersten Helfer in der Not S. 60. — Die ersten Anhänger S. 62. — Uhlig und Bülow S. 64. — Schöpferische Thätigkeit in Zürich S. 65. — Wagner's Schriften S. 67. — Schopenhauer S. 67.
2. (1859—1866.) Allgemeiner Überblick über diese Jahre S. 68. — Paris und die Aufführung des Tannhäuser S. 71. — Wien S. 75. — München S. 77. — König Ludwig II. S. 79. — Die erste Aufführung von Tristan und Isolde S. 82.
3. (1866—1872.) Wagner's zweite Ehe S. 85. — Schöpferische Thätigkeit S. 87. — Der Krieg von 1870 S. 88.
4. (1872—1883.) Die Bayreuther Festspiele S. 90. — Die letzten Lebensjahre S. 91. — Schlußbetrachtung S. 94.

Anhang: Chronologische Tafel.

Erste Lebenshälfte S. 97. — Zweite Lebenshälfte S. 98.

Zweites Kapitel: Richard Wagner's Schriften und Lehren.

Einleitung.

Der Künstler als Schriftsteller S. 103. — Richard Wagner S. 104. — Die künstlerische Not S. 106. — Disposition des Kapitels S. 110.

Richard Wagner's „Politik".

R. Wagner im Jahre 1849 S. 111. — Wagner und Beust S. 114. — Dichter und Politiker S. 115. — Die „plastischen Widersprüche" in Wagner's Denken S. 116. — Wagner's deutsch-patriotische Gesinnung S. 117. — Wagner's grundlegende politische Überzeugungen S. 119. — Sein Verhältnis zur Religion S. 120. — Das Königtum S. 121. — Das freie Volk S. 122. — Wagner als Revolutionär S. 125. — Schiller und Wagner S. 125. — Unsere „anarchische Ordnung" S. 127. — Schlußbetrachtung S. 128.

Richard Wagner's „Philosophie".

Zur Orientierung S. 131. — Dichter und Philosoph S. 133. — Wagner und Feuerbach S. 134. — Wagner und Schopenhauer S. 137. — Verwandtschaft mit Schopenhauer S. 138. — Der Wille S. 139. — Der Pessimismus S. 140. — Das Mitleid S. 141. — Übereinstimmung mit Schopenhauer S. 141. — Abweichungen von Schopenhauer S. 142. — Kunst und Philosophie S. 143. — Wagner's Weltanschauung S. 146.

Richard Wagner's Regenerationslehre.

Einfachste Fassung S. 148. — Die drei Regenerationslehren S. 148. — Gliederung der Untersuchung S. 150. — Quellenschriften S. 150. — Die Erkenntnis des Verfalles S. 151. — Die Gründe des Verfalles S. 154. — Geld und Eigentum S. 154. — Der Verderb des Blutes S. 155. — Einfluß der Nahrung S. 155. — Die Ungleichheit der Rassen S. 157. — Der Einfluß des Judentums S. 157. — Der Glaube an eine Regeneration S. 161. — Die drei Lehren S. 161. — Die empirische Regenerationslehre S. 162. — Die philosophische Regenerationslehre S. 164. — Die religiöse Regenerationslehre S. 166. — Die Kunst als das einigende Element S. 168. — Kunst und Leben S. 168. — Kunst und Philosophie S. 168. — Kunst und Religion S. 169. — Wagner's Religion S. 170. — Übergang zur Kunstlehre S. 171.

Richard Wagner's Kunstlehre.

Bedeutung des Wortes Kunstlehre S. 172. — Kunst und Leben S. 173. — Zweiteilung der Kunstlehre S. 174. — Das künstlerische Erkennen S. 175. — Die Kunst als Bildnerin des Menschen S. 176. — Die „allgemeinsame" Kunst S. 177. — Kunst und Wissenschaft S. 177. — Die Kunst als „Lebensheilund" S. 179. — Das vollkommenste Kunstwerk S. 181. — Seher, Dichter und Künstler S. 181. — Polemischer Streifzug S. 184. — Das Drama S. 185. — Das reinmenschliche Drama S. 186. — Historischer Rückblick S. 186. — Das Verhältnis zwischen Drama und Musik S. 188. — Das Verhältnis zwischen Dichtkunst und Tonkunst S. 191. — Stellung der übrigen Künste im Wort-Tondrama S. 195. — Der neue Begriff von Handlung S. 197. — Das Kunstwerk der Zukunft S. 198. — Das deutsche Drama S. 199.

Anhang: Übersicht der Schriften Richard Wagner's.

Allgemeine Einteilung S. 202. — Aufzählung S. 204.

Drittes Kapitel: Richard Wagner's Kunstwerke.

Einleitung.

Die Werke des Genies S. 209. — Musikalische Exegetik S. 211. — Zweck des Kapitels S. 213.

Kunstwerke der ersten Lebenshälfte.

1. Jugendversuche.

Die alte und die neue Sprache S. 214. — Wagner's erste Oper S. 216.

2. Die Feen und Das Liebesverbot.

Die Dichtung und die Musik S. 217. — Wortdichter und Tondichter S. 222.

3. Rienzi und Der Fliegende Holländer.

Geschichtliche Daten S. 224. — Das Quid pro quo S. 224. — Rienzi S. 227. — Der Fliegende Holländer S. 231.

4. Tannhäuser und Lohengrin.

Geschichtliche Daten S. 232. — Das Verhalten der Kritik S. 236. — Die biographische Bedeutung dieser Werke S. 238.

Die vier großen Entwürfe.

Ist die Oper möglich? S. 247. — Aus Unbewußtsein zum Bewußtsein S. 250. — Das Grundgesetz des neuen Dramas S. 253.

Kunstwerke der zweiten Lebenshälfte.

Einleitendes S. 255.

1. Die Meistersinger von Nürnberg.

Die erste Fassung S. 257. — Die zweite Fassung S. 259. — Vergleich zwischen einem Werk aus der ersten und einem aus der zweiten Lebenshälfte S. 261. — Die Handlung im neuen Drama S. 263.

2. Der Ring des Nibelungen.

Der Entwurf vom Jahre 1848 S. 265. — Die „Phasen"-Irrlehre S. 271. — Die Trilogie vom Jahre 1852 S. 273. — Die Handlung im Nibelungenring S. 274.

3. Tristan und Isolde.

Das Gesetz der Vereinfachung S. 279. — Die Quellen zu Wagner's Tristan S. 282. — Die Verklärung der Liebe S. 284. — Der „Gedanke" als künstlerischer Stoff S. 287. — Wort und Ton S. 293.

4. Parsifal.

Die Erregung des Mitleids S. 297. — Die „Allmacht des Willens" S. 298. — Die geniale Wirkungsart S. 299. — Der Held als Sieger S. 301. — Wolfram's Parzival S. 301. — Religiöse Deutungen S. 302. — Der neue Begriff von dramatischer Handlung S. 303. — Die Bedeutung der Dramen Richard Wagner's in der Geschichte der deutschen Kunst S. 306.

Anhang: Übersicht der Werke Richard Wagner's.

Dichterische Werke S. 309. — Musikalische Werke S. 309. — Dramatische Werke S. 311.

Viertes Kapitel: Bayreuth.

Einleitung.

Das Vermächtnis S. 315.

Die Festspiele.

1838 S. 318. — **1848** S. 318. — **1851** S. 319. — **1862** S. 321. — **1870** S. 324. — **1872** S. 325. — **1873** S. 326. — **1874** S. 327. — Muncker und Feustel S. 328. — Adolf von Groß S. 328. — Gräfin Wolkenstein S. 329. — Karl Tausig S. 330. — Emil Heckel S. 330. — **1875** S. 331. — **1876** S. 331. — Die Presse S. 331. — Die Künstler S. 333. — **1882** S. 334. — **1883—1894** S. 335. — Siegfried Wagner S. 337.

Der Bayreuther Gedanke.

Der Kulturgedanke S. 338. — Das mythische Denken S. 343. — Der Bildungsbarbar S. 346. — Der Kunstgedanke S. 346. — Bayreuth S. 348. — Kunst und Religion S. 349 — Kunst und Philosophie S. 350. — Kunst und Naturwissenschaft S. 352 — Zusammenfassung S. 352. — Wagner und Schopenhauer S. 353. — Richard Wagner S. 353.

Namen- und Begriffregister.

Verzeichnis der Illustrationen und Beilagen.

PROMETHEUS ❁ SOLL ❁ VON ❁ SEINEM SITZ ❁ ERSTEHEN ❁ UND ❁ DEM GESCHLECHT ❁ DER ❁ WELT ❁ VERKÜNDIGEN: ❁ „HIER ❁ WARD ❁ EIN ❁ MENSCH, SO ❁ HAB' ❁ ICH ❁ IHN ❁ GEWOLLT!"

H. v. KLEIST.

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ

PROMETHEUS ❁ SOLL ❁ VON ❁ SEINEM SITZ ❁ ERSTEHEN ❁ UND ❁ DEM GESCHLECHT ❁ DER ❁ WELT ❁ VERKÜNDIGEN: ❁ „HIER ❁ WARD ❁ EIN ❁ MENSCH, SO ❁ HAB' ❁ ICH ❁ IHN ❁ GEWOLLT!“
H. v. KLEIST.
G. FRENZ
ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ

Allgemeine Einleitung.

Nicht nach Fülle des Wissens soll man
streben, sondern nach Fülle des Verstandes.
Demokrit.

Allgemeine Grundsätze.

Ein altes Sprichwort lehrt: Reden ist Silber, Schweigen ist Gold; das Ideal für ein Buch wäre, beiden Teilen dieses weisen Satzes gerecht zu werden, indem man zugleich silbern redete und golden schwiege. Denn nicht allein ist „alles zu sagen, das Geheimnis, langweilig zu sein", wie Voltaire sehr richtig meinte, sondern das Zuviel des Geredeten, des Berichteten, des auf allen Gebieten aufbewahrten „Materials" liegt auf unserem ganzen geistigen Leben wie eine erstickende, Luft und Licht raubende Last. Richard Wagner spricht es unumwunden als seine Meinung aus, daß „mit der Erfindung der Buchdruckerkunst, ganz gewiß aber mit dem Aufkommen des Zeitungswesens, die Menschheit unmerklich von ihrer Befähigung zu gesundem Urteile verloren hat". Alles zu sagen ist also ebenso schädlich, als es wenig kurzweilig ist, und eine der Hauptaufgaben eines Biographen besteht in dem strengen Ausscheiden der ungeheuren Masse des Überflüssigen. — Heute namentlich, wo jedes geringfügigste Ereignis, das einen berühmten Mann betrifft, fast jedes Wort, das öffentlich aus seinem Munde fällt, von der Presse aufgegriffen und hierdurch „festgenagelt" wird, wo die flüchtigsten, intimsten Briefe, Äußerungen, die häufig einer ganz vorübergehenden, leidenschaftlichen Stimmung entsprangen und nur für den einen Freund bestimmt und wirklich verständlich waren, rücksichtslos dem Meistbietenden verfallen, heute, wo das alles, unterschieds- und kritiklos dem Publikum mitgeteilt wird, um nachher, in Museen und Archiven aufgespeichert, Beweis und Gegenbeweis zu endlosen Schriften und Diskussionen zu liefern: heute würde die Herstellung einer materiell vollständigen, lückenlosen Biographie eines Mannes von der Bedeutung Richard Wagner's eine Lebensaufgabe sein. Ja, ein Leben würde nicht ausreichen, denn es müßte diesem Biographen nicht anders als Tristram Shandy ergehen — den jeder neue Tag um ein ganzes Jahr in seiner Lebensschilderung zurückbrachte — da nicht einzusehen ist, was jemals die Flut neuer Publikationen hemmen sollte. Und dabei wird das Bild der großen Gestalt immer verworrener! Vor der Unzahl kleiner Züge schwindet der klare, feste, charakteristische Umriß der Physiognomie. Alles Menschliche hat eben ein Maß; das Zuviel ist mindestens ebenso sehr vom Übel, wie das Zuwenig. Schopenhauer behauptet, man müßte im stande sein, einen ganzen Menschen aus einer einzigen Handlung heraus zu

konstruieren: das ist das Paradoxon eines klaren Denkers; es weist auf das gewiß einzig richtige Prinzip hin, daß wir, um zum vollen Verständnis irgend einer Erscheinung zu gelangen, nicht so viele, sondern im Gegenteil so wenige Thatsachen wie möglich, d. h. also so wenige wie nötig, verwenden müssen. Was wir zu erstreben haben, ist die Einfachheit. Es ist dies ein Gesetz des menschlichen Geistes: nur durch Einheit wird das Mannigfaltige lebendig. Zwar werden wir es nicht vermögen, den ganzen Menschen aus einer einzigen Handlung heraus zu konstruieren; wir werden aber erst dann ein plastisches, wahres Bild von ihm uns machen, wenn wir die Einheit der Individualität überall deutlich empfinden, wenn wir die scheinbar — oder auch wirklich — widerspruchsvollen Handlungen gerade aus der selben Eigenart des Charakters hervorgehen sehen, wenn für unser geistiges Auge die „Entwickelung" von der Jugend bis zum Alter nicht einer in das unendliche sich verlierenden, stets neue Welten durchkreuzenden geraden Linie, sondern einer um eine bestimmte und unverrückbare Axe emporsteigenden Schraubenlinie gleicht, — wodurch dann auch die „Beschränkung", die (mindestens bei bedeutenden Menschen) nie mangelt, sich zugleich als die Bedingung der formellen Abgeschlossenheit und Vollkommenheit erweist. Unser erstes Ziel sollte also sein: die Übersichtlichkeit nicht durch die Fülle des Inhaltes zu beeinträchtigen.

Schadet nun die überreiche Menge der Einzelheiten dem Gesamtbild, so wird dieses Bild geradezu gefälscht durch die gleichwertige Behandlung von Bedeutendem und Unbedeutendem. Nirgendswo sind Scharfsinn und Kritik mehr am Platze, als wo sie die verschiedenen Lebenserfahrungen und Lebensäußerungen in Bezug auf ihre relative Bedeutung gegen einander abwägen. Denn hier beziehen sich die Gesetze der Perspektive nicht bloß wie beim Gemälde auf unser apperzipierendes Organ und sein Verhältnis zu dem Geschauten, sondern der Gegenstand selber ist es, der als denkendes und handelndes Individuum einen Vordergrund, einen Mittelgrund und einen Hintergrund aufweist, der folglich an einem Ort Verweilen und Detailschilderung zuläßt, an einem anderen sie geradezu verbietet, der einmal scharfe und stark beleuchtete Linien fordert, ein anderesmal dagegen nur schwach angedeutete. Wer also den relativen Wert der Thatsachen nicht richtig erfaßt, sondern wie ein chinesischer Maler alles im selben Maßstab zeichnet, verdirbt nicht bloß sein Werk, sondern giebt uns ein verzerrtes, grundfalsches Bild.

Bei dem vorliegenden Buche war ich stets bestrebt, dieser beiden Grundsätze eingedenk zu bleiben: überall die richtige Auswahl zu treffen und die lebenstreue Perspektive zu wahren. Dagegen ließ ich mich nirgendswo von der Fata morgana einer vermeintlichen „Vollständigkeit" verführen. Hier, wie überall, gilt das Prinzip des weisen Demokrit: nicht nach Fülle des Wissens soll man streben, sondern nach Fülle des Verstandes. Seine großen Männer soll ein Volk verstehen, sie kennen und lieben, wie man einen treuen Freund kennt und liebt; es ist aber durchaus überflüssig, sich den Kopf voll Daten und Namen zu pfropfen; daraus ergiebt sich nur ein ewig steriles Wissen. Was nützt es z. B. für ein tieferes Verständnis Wagner's, wenn ich die Daten aller ersten Aufführungen seiner Werke kenne? wenn ich den Namen höre und das Porträt erblicke des braven Mannes, der zum ersten Male Lohengrin sang? oder wenn ich zehn Monate im Eisenacher Wagner-Museum sitze, um zehntausend Zeitungsurteile über des Meisters Werke und Schriften zu lesen? Nur wegräumen, nur alles Überflüssige wegräumen! Der Mann, der vor dreißig Jahren sein absprechendes Urteil über eine Sache, die er gar nicht fassen konnte, in aller Eile für das Morgenblatt zu Papier brachte, war ein armer Mensch, der sein tägliches Brod auf diese Art verdienen mußte; sein Urteil als „geschichtliches Dokument" aufzubewahren und zu studieren, ist aber absurd. Derartige Bestrebungen wirken namentlich dann betrübend, wenn man sie auf einen Mann wie Richard Wagner

angewendet sieht, der in so energischer Weise „das Kleben und Hangen an der Vergangenheit" verdammte und dafür forderte, wir sollten „vergangen — vergangen, zukünftig — zukünftig sein lassen, und nur in dem Heute, in der vollen Gegenwart leben und dafür *schaffen*" (L. I, 64), der seine eigenen Partituren am liebsten verbrennen lassen wollte,[1]) und einmal über das andere ausrief: „Kinder! macht *Neues*! *Neues*! und abermals *Neues*! Hängt ihr euch ans Alte, so hat euch der Teufel der Inproduktivität, und ihr seid die traurigsten Künstler!" (L. I, 189). Ja, hüten wir uns vor diesem Schutzgott der Archive, „dem Teufel der Inproduktivität". Derselbe Wagner warnt uns: der vom *Buchstaben* besessene Menschenkopf verfalle in Wahnsinn; dagegen spricht er von dem Vermächtnis, welches große Männer *in unser Herz zu neuer Nahrung senken* (vergl. die Einleitung zum vierten Kapitel). Der Gedanke, der das Leben eines solchen Mannes gestaltete, die Sehnsucht, die wie ein Genius ihm durch die Nacht der Leiden leuchtend voranschritt, das Werk, das sein Wille vollbrachte, das ist doch wahrlich kein Vergangenes, Historisches, zu den Akten zu Legendes, sondern ein lebendiger Samen, der in unseren Herzen *neue Nahrung* sucht, um zu frischem Leben wieder aufzukeimen.

Die Aufgabe, das Leben Richard Wagner's zu schildern, habe ich nun so aufgefaßt, daß es sich um ein Lebendiges — nicht um ein Totes — handelt, und daß dieses Lebendige uns in das Herz gesenkt werden soll.

Hier muß ich aber meine Auffassung der „Kritik" in einem solchen Werk wie dem vorliegenden kurz darlegen.

In der Naturforschung, deren strenge Disziplin ich aus eigener Erfahrung kenne, bezieht sich die Kritik niemals auf den beobachteten Gegenstand, sondern immer einzig auf das beobachtende Subjekt (und die ihm dienenden Instrumente). Niemals wird es einem Naturforscher einfallen, zu erklären: an diesem Tier ist das oder jenes ein *Fehler*; der lebendigen Natur gegenüber wäre eine derartige Vorstellung zu offenbar absurd; er stellt fest, *wie* jedes Wesen organisiert ist, und versucht dann — so weit es gehen will — die Zweckmäßigkeit des Gesamtbaues sich zu erklären. Die strengste Kritik wird dagegen unablässig gegen die eigene Beobachtung gerichtet, da nichts schwerer ist, als selbst einen rein materiellen Vorgang richtig zu „sehen". Auf anderen Gebieten — Philosophie, Litteratur, Geschichte — ist gewiß ein anderes Verfahren geboten; hier aber, wo ich ein *Lebendiges* im Auge habe, nicht. Ich glaube nicht, daß, wer dieses Buch liest, behaupten wird, es sei ohne Kritik geschrieben; schon die Anordnung des Stoffes, die nach architektonischen Prinzipien, nicht nach chronologischer Reihenfolge, getroffen wurde, deutet auf die sondernde Thätigkeit der kritischen Analyse. Die Kritik bezieht sich also bei mir auf die Darstellung; sie bethätigt sich (dem Leser unbewußt) auch immerfort durch die Aussonderung des vielen Überflüssigen; dagegen richtet sie sich niemals in dem heute üblichen Sinne einer Censur gegen Wagner, und zwar nicht so sehr, weil ich Goethe's Rat wohl kannte: „Überlasse man doch der gemeinen, unbehülflichen Menge vergleichend zu loben, zu wählen und zu verwerfen"[2]) — denn ich kann mir sehr interessante kritische Erörterungen über Wagner denken — als weil es dem Zweck dieses Werkes, Wagner dem *Verständnis* näher zu bringen, widersprochen hätte. Ein Bild muß durch positive, nicht durch negative Züge ausgemalt werden; man muß geben, nicht nehmen. Die kritische Würdigung eines großen Mannes durch einen anderen Mann giebt uns immer nur ein Bruchstück und lehrt uns nicht selten mehr in Bezug auf den Kritiker als in Bezug auf den Gegenstand seiner Kritik. Mein Bestreben ist dagegen gewesen, Wagner gewissermaßen *widerzuspiegeln*; zwar ist das Ergebnis

---

[1]) Vergl. Kapitel IV, Abschnitt I.

[2]) Noten zum west-östlichen Divan.

notwendigerweise eine Widerspiegelung nach der beschränkten Befähigung meines eigenen Kopfes; es macht aber einen gewaltigen Unterschied, ob einer, der sich keinesfalls in irgend einer Beziehung mit einem Richard Wagner vergleichen kann, an diesen mit der Absicht herantritt, ihn der Höhe, der Breite und der Tiefe nach zu messen,[1]) oder ob er dagegen sich damit begnügt, das verkleinerte Bild in seinem Kopf getreu und bescheiden wiederzugeben. Wagner lobt einmal Liszt dafür, daß er „wie der echte Dichter mit vollkommener Unparteilichkeit jede Lebenserscheinung nach ihrem Wesen nimmt, wie sie ist" (L. I, 48); es liegt an uns, diese Unparteilichkeit zu üben. Hiermit ist aber noch nicht genug geschehen. Ich sagte, der Naturphilosoph kritisiere die Gestalten nicht, die ihm begegnen, er behaupte nicht, der Hals der Giraffe sei zu lang und das Dromedar solle lieber zwei Höcker als einen einzelnen haben; das Beispiel der Kunstkritiker hat ihn noch nicht dazu verführt: wo aber nicht eine bloß sichtbare Erscheinung, sondern eine moralische Individualität, zu erforschen ist, da genügt diese Unbefangenheit nicht. Um eine Persönlichkeit zu verstehen, um sie anderen so darzustellen, wie sie wirklich war, dazu gehört wirkliche ausgesprochene Sympathie mit ihr; die Sympathie ist das innere Auge, ohne sie tappen wir im Dunkeln herum. Nur aus Begeisterung entspringen große Thaten; wer nicht begeistert, sondern nüchtern ihren Zusammenhang erforschen will, ist wie ein Blinder, der sich die Ursache der Tageswärme zu erklären sucht, dabei aber die Hauptsache — die Sonne am Himmel — nicht erblicken kann. Darum fordert auch Goethe, dieser mäßige, der Wahrheit und der Gerechtigkeit streng ergebene Mann, bei der Besprechung von Werken und Handlungen geradezu „parteiischen Enthusiasmus", und er fügt als Begründung folgende Worte hinzu, die ich jedem leichthin Kritisierenden in die Seele schreiben möchte: „Lust, Freude, Teilnahme an den Dingen ist das einzige Reelle, und was wieder Realität hervorbringt; alles andere ist eitel und vereitelt nur".[2]) Das ist das Entscheidende! Welche Methode „vereitelt"? und welche führt dem „in unser Herz gesenkten Vermächtnis neue Nahrung zu", und erzeugt dadurch „wieder Realität"? Wählen wir immer den Weg, der zu neuem Leben führt! und das ist der, den uns Goethe hier weist. Da ich aber sehr gut weiß, wie sehr ich mit meinem „parteiischen Enthusiasmus" gegen den Aberglauben unserer kritiksüchtigen Zeit verstoße, so will ich noch einen „Fachmann" anführen, den großen Geschichtsforscher Carlyle; dieser schreibt am Anfang seiner Lebensskizze von Mahomed: „Ich beabsichtige, von diesem Manne alles Gute zu sagen, was nur irgend möglich; denn dies ist das Mittel, um sein Geheimnis zu erforschen. Versuchen wir nur recht zu begreifen, was er in der Welt gewollt hat; wie die Welt ihm gegenüber ihren Willen äußerte und wie sie sich noch heute in dieser Beziehung verhält, das wird dann leicht zu beantworten sein." An anderer Stelle spricht er die Überzeugung aus: „Im ganzen sind wir geneigt, viel zu viel Gewicht auf Fehler zu legen; dieses Verweilen bei Einzelheiten dient nur dazu, den Mittelpunkt dem Blicke zu entziehen". Nicht also durch die Aufzählung der sogenannten „Fehler", sondern durch die genaue Kenntnis seiner Tugenden erforscht man das Geheimnis einer Persönlichkeit; so wenigstens meinte einer der bedeutendsten Geschichtsforscher. Dieser selbe Glaube hat auch mich in dem vorliegenden Werke bestimmt. Gewiß darf man und soll man vom Biographen eine bis in jede Einzelheit makellos wahrhaftige Berichterstattung fordern; hiermit ist aber der landläufigen, höchst oberflächlichen Auffassung des Ausdruckes „Objektivität" keineswegs das Wort geredet. Denn bei jeder Handlung ist der äußere Vorgang offenbar das Nebensächliche, ihm kommt im

[1]) Was in dickbändigen Werken schon geschah!

[2]) Brief an Schiller vom 14. Juni 1796.

allgemeinen nicht viel mehr als symptomatische Bedeutung zu; das Wichtige ist doch der Komplex von subjektiven Eindrücken, Stimmungen, Leidenschaften u. s. w., aus welchem die Handlung des Helden hervorging. Ist also von Objektivität die Rede, so muß man darunter jene Gemütsart verstehen, welche das Subjektive des Handelnden vollkommen „objektiv" auffaßt. Das wäre aber nicht der Fall, so lange man eine Spur eigener Subjektivität beibehielte, von der aus man den anderen wie einen Fremden beurteilte; die wahre Objektivität ist hier offenbar die Identifizierung (so weit irgend möglich) mit dem Handelnden: das Begreifen seiner Worte und seiner Thaten aus seiner Seele heraus, welche Seele in diesem Falle das zu betrachtende „Objekt" ausmacht. Das übliche Vorgeben der „nüchternen Ojektivität" u. dgl. ist im Grunde genommen nichts anderes als eine verkappte Verteidigung der mangelnden Fähigkeit, seiner eigenen, despotischen Subjektivität Schranken zu setzen; man verwahrt sich gleich im voraus gegen jede derartige Zumutung. Wahrhaft gerecht und — in einem tieferen Sinne — wahrhaft unabhängig ist der allein, welcher die Objektivität bis zur vollen Erfassung der fremden Subjektivität auszudehnen vermag.

Die soeben angedeuteten Grundsätze würden für mich bei der Abfassung der Biographie irgend eines großen Mannes maßgebend sein. Es erübrigt nur noch, über die Art, wie ich die besondere Aufgabe — das Leben Richard Wagner's zu schildern — auffaßte, einiges zur Verständigung mitzuteilen.

Das Leben Wagner's ist schon öfters, und von sehr verschiedenen Standpunkten, behandelt worden. Gerade infolgedessen fühlte ich mich aber frei, meiner eigenen Empfindung, meinem eigenen Geschmack zu folgen. Wer Genaueres wissen will, findet es bei Glasenapp, wer möglichste Kürze, gewürzt mit Anekdoten, liebt, braucht nur Tappert zur Hand zu nehmen, für den Historiker schrieb Muncker, für alle edel Gebildeten Richard Pohl, für die mehr sentimentalen Naturen Ludwig Nohl, für die musikalisch-kritischen Bernhard Vogel, für die Ultramontanen Pater Schmid, u. s. w. Was schon geschehen war, brauchte ich nicht zu wiederholen. „Sollen wir denn ewig neue Bücher machen, so wie die Apotheker neue Mixturen, indem sie aus einer Flasche in die andere gießen?" — seufzte Sterne schon vor mehr als hundert Jahren. Habe ich nun die Aufgabe, Richard Wagner zu schildern, ganz anders als meine Vorgänger aufgefaßt und gelöst, so möchte ich vor allem nicht, daß man hierin eine Geringschätzung der anderen und ihrer Methode erblicke. Den genannten Männern und noch manchen Anderen bin ich zu aufrichtigem Dank verpflichtet; bin ich in der ganzen Anlage meines Buches, sowie in sehr vielen Darstellungen und Urteilen von ihnen abgewichen, so geschah das nicht aus der eitlen Einbildung, daß ich es besser wüßte, sondern aus Überzeugung und, wenn ich so sagen darf, aus innerer Nötigung. Gerade Richard Wagner hat sehr oft mit großem Nachdruck darauf hingewiesen, daß „ohne ein starkes inneres Müssen nichts Echtes und Wahres entstehen könne"; diesem Müssen habe ich nun unbedenklich gehorcht. Möge der Erfolg den Worten Hans Sachsens entsprechen:

„Und wie er mußt', so konnt' er's!"

Richard Wagner verwahrt sich sehr oft und sehr energisch gegen die Auffassung der Kunst als „Sondereigentum einer Künstlerklasse" (vergl. z. B. III, 176). Eine echte Kunst werden wir nach seiner Überzeugung erst dann haben, wenn „jeder Mensch in irgend einem Bezuge Künstler sein wird" (III, 42), wobei man aber das Wort „Künstler" nicht technisch auffassen darf, sondern als Bezeichnung für eine Ausbildung des Gemütes; denn Wagner sagt an anderem Orte, es würde erst dann wahre Künstler geben, wenn wir überhaupt „wahre Menschen" geworden sind, und er billigt

Uhlig's Auslegung seiner Worte dahin, daß „die Menschen nicht künstlerisch, sondern die Kunst menschlich gemacht werden soll" (U. 80). Die Kunst soll eben nach ihm nicht ein Beiwerk, sondern ein integrierender, wichtigster Bestandteil des Lebens sein: „kein von diesem Leben Abgetrenntes, sondern ein in ihm selbst nach der Mannigfaltigkeit ihrer Kundgebung vollständig Inbegriffenes" (V, 58). — Hieraus ergiebt sich, meine ich, mit Evidenz, daß wir der Gestalt Richard Wagner's niemals werden gerecht werden können, wenn wir bestrebt sind, sie in die Rubrik eines „Künstlers von Fach" einzuzwängen. Was Wagner's Bühnenwerke von der Oper unterscheidet, ist zunächst, daß in ihnen „die Musik nicht Zweck, sondern Mittel ist"; in ähnlicher Weise ist für ihn selber das künstlerische Schaffen nicht der Zweck seines Lebens, sondern das höchste und erfolgreichste Mittel, um sein Leben zu bethätigen und seinem Lebenszweck entgegen zu streben. „Die Kunst ist die höchste gemeinschaftliche Lebensäußerung des Menschen", schreibt der Meister; für ihn selber, als Persönlichkeit, ist ebenfalls die Kunst die höchste Lebensäußerung: sie ist aber nicht seine einzige Lebensäußerung und sie ist in ihrer besonderen Erscheinung ohne Kenntnis der rein menschlichen Grundlage, aus welcher sie hervorwuchs, gar nicht richtig zu verstehen. Niemand wird z. B. leugnen, daß in Wagner's Kunstwerken die Musik das unvergleichlichste Ausdrucksmittel ist, nennt der Meister doch selber seine Dramen „Thaten der Musik"; nichtsdestoweniger erkennt er als „die unerläßliche Grundlage eines vollendeten künstlerischen Ausdruckes die Sprache": ebenso überragt in Wagner der Künstler den Denker und den Reformator der Gesellschaft, das liegt schon in der Natur der Sache begründet, — dieser Künstler ist aber ebensowenig ein „absoluter Künstler", wie seine Musik eine absolute Musik ist, dieser Künstler kann der Grundlage des Denkens nicht entbehren, und die nötige Begeisterung zu seinen unvergleichlichen Kunstthaten erwächst ihm aus der tiefsinnigen Überzeugung, daß der Kunst eine andere „Würde" innewohne, als nur zu zerstreuen und zu unterhalten, daß sie vielmehr dazu berufen sei, gestaltend in das Geschick des Menschengeschlechtes einzugreifen. — Wollen wir also Richard Wagner verstehen, so ist unsere erste Pflicht, den ganzen Menschen zu nehmen und nicht mit mutwilligem Eigensinn unsere Aufmerksamkeit auf den Künstler allein zu richten. Im Menschen wird dann ganz von selbst der Künstler immer deutlicher und mächtiger hervortreten, gleicherweise im Künstler der Dramatiker und im Dramatiker der Musiker. Wie sehr aber dieser Künstler der „Seher" einer neuen Welt ist, wie eng sein künstlerisches Schaffen — ohne jemals im geringsten tendenziös oder allegorisch zu werden — mit allen menschlichen Interessen — Religion, Gesellschaft, Weltanschauung — verwachsen ist, das wird sich ebenfalls immer deutlicher im Verlaufe der Darstellung ergeben, namentlich da dieses allgemein Menschliche, welches Wagner's ganzer Laufbahn zu Grunde liegt, vor seinem Lebensschluß, in Bayreuth, feste, sichtbare Gestalt gewann. Gerade in dem „Bayreuther Gedanken" läuft das Künstlertum und das Menschtum Wagner's zusammen zu einer selbst außerhalb Stehende überzeugenden Einheit.

Eine andere Frage ist die, wie man bei einer allgemeinen Lebensschilderung sich speziell gegen den Musiker in Wagner verhalten solle. Meine Meinung ist, daß man bei der Musik, noch mehr wie bei den anderen Kunstarten, das rein Technische gar nicht scharf genug von dem Poetischen scheiden kann. Augenblicklich wird von beiden Seiten diese Grenze wenig geachtet. Leute, die keinesgwegs befähigt sind, die ungemein komplizierte Technik einer Wagner'schen Partitur in allen ihren Einzelheiten zu überblicken und zu beherrschen, pfuschen (häufig unter alleiniger Zuhilfenahme armseliger Klavierauszüge) nach Herzenslust darin herum und „erklären" Wagner's Musik einer glaubseligen Laienwelt: das halte ich einfach für Vandalismus. „Über Technik läßt sich sprechen", schreibt Wagner an Louis Köhler, „natürlich aber eben nur zwischen Künstlern: der Laie

soll nie etwas davon erfahren" (vergl. die Einleitung zum Abschnitt „Kunstlehre"). Vielleicht noch lächerlicher war aber die Vermessenheit, mit der, während einem halben Jahrhundert, die Berufsmusiker und Musikkritiker geglaubt haben, vom Standpunkt ihres Kontrapunktes und der angeblichen „Gesetze" ihrer in mancher Beziehung noch so recht schwankenden Harmonielehre aus, die Gestalt eines Richard Wagner ermessen, beurteilen und womöglich verurteilen zu können. Es hat sich dabei herausgestellt, daß sogar Wagner's Musik — rein als Musik — nirgendswo auf solch' hartnäckiges und gottverlassenes Unverständnis gestoßen ist, wie gerade bei musikalischen Fachleuten. Was Wagner 1852 sagen durfte: „Einzig der Nichtmusiker hat die Bahn zum Verständnis der Beethoven'schen Tonwerke gebrochen — — — in einem gewissen wichtigsten, ja vielleicht einzig richtigen Sinne, ist Beethoven bisher von dem Nichtmusiker einzig noch, von dem eigentlichen Musiker aber gar nicht verstanden worden" (U. 160, 161), das konnte er von sich zwar insofern nicht sagen, als gerade Musiker — ich erinnere hier nur an Liszt — sich begeistert von Anfang an um ihn scharten; er mußte aber erkennen, daß ebenfalls Musiker auch den Kern jener Opposition bildeten, gegen welche sein Wille so oft sich brechen mußte, — namentlich die „theoretischen Musiker", wie Hauptmann, Jahn und Fétis, und wie die Fachkritiker fast sämtlicher Zeitungen Europas;[1]) so daß der große Dichter an seinem Lebensabend erklärte, sein Mißgeschick sei es: „seine Kunst und seine Tendenzen meistens von impotenten Musikern beurteilt zu wissen" (Bayreuther Blätter 1879, S. 34). Und noch heute begegnet es häufig genug, daß mehr oder weniger „potente" Musiker den ganzen Wagner, als zu dem Gebiet ihres „Faches" gehörig, beanspruchen und uns Nichtmusiker ziemlich barsch wegen Übergreifen in ihre Gerechtsamen anfahren; wobei es dann auffällig bleibt, daß, abgesehen von zwei oder drei kleineren Werken (Liszt, Pohl, Tappert), sämtliche eingehende, gründliche und zuverlässige Arbeiten über Wagner — gleichviel von welchem Standpunkte aus — von Nichtmusikern herrühren, und daß die Musiker auf demjenigen Feld, das ihnen unbestritten allein gehört, dem Feld der rein musikalischen Technik, bis zur Stunde gar nichts von irgendwelcher Bedeutung über Wagner hervorgebracht haben, rein gar nichts. Der leider zu früh verstorbene Mayrberger hatte wohl einen Anfang gemacht; sonst aber findet man nur hier und dort in Büchern und Zeitschriften einige gelegentliche Bemerkungen. — Musik und Instrumentation analysieren, hat nun für den Techniker unzweifelhaften Wert; Musik beschreiben, sich in lyrische Phrasen über sie ergehen, ist dagegen das Überflüssigste von der Welt; darin wird mir jeder Musiker beistimmen. Hier überhaupt, wo das Leben Wagner's mein Thema bildet, konnte es, selbst in dem Kapitel über die Kunstwerke, nicht mein Zweck sein, die Aufmerksamkeit auf die Mittel des Ausdruckes in diesen Kunstwerken zu lenken, sondern die poetische Handlung war es, zu deren Verständnis dort allein meine Ausführungen dienen mußten. Die Mittel des Ausdruckes habe ich nur insofern berücksichtigt, als das zur Erhöhung des Verständnisses der zu Grunde liegenden Idee mir dienlich erschien. Aber aus einer ganz ähnlichen Erwägung bin ich auch von jedem Versuche, eines von

[1]) Einige Beispiele dieser Urteile findet der Leser bei Gelegenheit der Besprechung des Lohengrin. Ich brauche wohl kaum daran zu erinnern, daß Fachmusiker und Musikkritiker nicht erst bei Beethoven und Wagner, sondern von jeher das unergründlichste Unverständnis für alles Geniale in ihrer Kunst gezeigt haben. Von Mozart z. B. sagte Sarti: „Die Musik müsse zu Grunde gehen, wenn Barbaren von dieser Art sich einfallen ließen, komponieren zu wollen!" Mozart — der Dis von Es nicht zu unterscheiden wisse — müsse, so meinte er, „mit Eisen gefütterte Ohren haben" u. s. w. So urteilten die hervorragendsten Fachmänner zu einer Zeit, wo die Laien Mozart's überragende Bedeutung schon längst anerkannten.

Wagner's dramatischen Werken zu „erzählen", abgestanden; es ist hundertmal schon geschehen und immer mit gleichem Mißerfolg; ein Kunstwerk kann nicht beschrieben, sondern muß erlebt werden. In seinem „Bericht" über eine in München zu errichtende „deutsche Musikschule" fordert Wagner die Abschaffung aller akademischen Vorträge über die Geschichte und die Ästhetik der Tonkunst: „Die wahre Ästhetik und die einzig verständliche Geschichte der Musik hätten wir dagegen nur durch schöne und richtige Ausführungen der Werke der klassischen Musik zu lehren" (VIII, 191). Die Ästhetik und die Geschichte von Wagner's Kunst kann man ebenfalls nicht in Büchern, sondern nur in schönen und richtigen Aufführungen seiner Bühnenwerke studieren.

Was die umständlich beschreibende Feder sonst mit wenig Erfolg versuchen muß, das wurde hier dem Griffel des Malers anvertraut. Diese künstlerische, unschätzbare Mitarbeiterschaft enthob mich ebenfalls dem lästigen Zwange, lebendige Physiognomien anatomisch-litterarisch sezieren zu müssen: das Antlitz des großen Meisters wird der Leser aus den hier gesammelten Bildnissen besser als durch alle Beschreibungen der Welt kennen lernen; auch seine Freunde, die Treuen, die mit ihm gekämpft und gesiegt haben, so wenige Zeilen ich ihnen widmen konnte, treten uns näher durch das Bild als durch die umständlichste Aufzeichnung ihrer Verdienste.

Von dem eigentlich „Kritisch-Litterarischen" wird der Leser ebenfalls wenig bei mir finden. Auch hier bestimmte mich der innige Wunsch, mich ganz in Wagner's eigene Empfindung hinein zu leben, fest überzeugt, daß nur hierdurch wahres Verständnis seiner Individualität zu gewinnen sei. Einmal über das andere schreibt er Worte wie die folgenden: „Ein Litterat kann mich nicht begreifen: nur ein voller Mensch oder wahrer Künstler" (L. I, 238). Und von der etwa nötig dünkenden litterarischen und sonstigen Belehrung sagt er: „Nichts weiter fordere ich vom Publikum als gesunde Sinne und ein menschliches Herz. — — Durch Einpauken von Kunstintelligenz können wir das Publikum nur vollends stupid machen" (L. I, 87, 96 u. s. w.). Ja, Wagner sagt ausdrücklich: „Mein Ziel war, die Möglichkeit eines Kunstwerkes zu zeigen, in welchem das Höchste und Tiefste, was der Menschengeist zu fassen im stande ist, auf die dem einfachsten Rezeptionsvermögen rein menschlicher Mitgefühle verständlichste Weise mitgeteilt werden könnte, und zwar so bestimmt und überzeugend, daß es keiner reflektierenden Kritik bedürfen sollte, um dieses Verständnis deutlich in sich aufzunehmen" (VII, 118). — Desgleichen verweise ich ein für allemal auf die zahlreichen Schriften anderer Autoren für eingehende Mitteilungen bezüglich der „Quellen", die Wagner bei seinen Kunstwerken angeblich benutzt haben soll; solche Studien sind — wie alles Menschliche — nicht jedes Interesses bar, ich habe sie auch selber getrieben; für die Kenntnis Wagner's kommt aber merkwürdig wenig dabei heraus, höchstens die Feststellung, daß er aus seinen „Quellen" so herzlich wenig geschöpft hat. Eine einzige Idee, eine Handlung, ein Wort haben meistens wie ein Blitzstrahl auf die Phantasie des Dichters gewirkt, dort aber ein ganz neues Bild hervorgerufen, einen ganz neuen, früher ungeahnten Zusammenhang aufgedeckt. Derartige Fragen sind überhaupt eher von akademischem als von künstlerischem Interesse. — Dagegen glaubte ich mich den allegorischen, symbolischen, religiösen und philosophischen Deutungen der Kunstwerke gegenüber geradezu ablehnend verhalten zu müssen. Als Asher seine Absicht, Goethe's Faust im Lichte der Philosophie Schopenhauer's zu deuten, diesem Philosophen mitteilte und auf dessen begeisterte Zustimmung rechnen zu dürfen glaubte, antwortete Schopenhauer ziemlich kühl: „Über Ihr Vorhaben, den Faust mit meiner Philosophie zu beleuchten, kann ich nichts sagen, da es gänzlich auf die Ausführung ankommt. Man kann jedes und alles mit deren Licht beleuchten und wird heller sehen. Es kommt hierbei ganz auf Ihre Auffassung an: da müssen Sie wissen, ob Sie etwas Klares,

Wahres und Neues gedacht haben." Dasselbe gilt von allen Deutungen; sie können in gewissen Fällen ungemein Treffendes zum Ausdruck bringen; da aber Derartiges immer nur uneigentlich im Kunstwerk präformiert vorliegt, so kommt es stets „gänzlich auf die Ausführung an". Als unvergleichliches Beispiel einer gelungenen Ausführung weise ich auf Wagner's Deutung der Ödipus-Dramen hin, zur Darlegung des Verhältnisses zwischen Staat und Individuum (vgl. IV, 70—80). Man bemerke aber, daß er nicht etwa das große ewige soziale Problem anführt, um daran die Dichtwerke des Sophokles zu erklären, sondern im Gegenteil diese Dichtwerke benützt, um jenes Grundproblem aller Soziologie zu beleuchten. Die Wagner-Kommentatoren machen es gewöhnlich umgekehrt. Haben sie jedoch Klares, Wahres und Neues gedacht, so ist nicht viel gegen diese Methode, seinen eigenen Überzeugungen zu größerem Glanze zu verhelfen, zu erinnern; wogegen man aber immer energisch protestieren muß, das ist die Konfiskation Wagner's zu Gunsten irgend einer einzelnen derartigen Auslegung. Zumal in einer Biographie Wagner's wäre ein solcher Versuch schlecht am Platz; der Künstler hat sein Werk als Kunstwerk hingestellt, nur als solches dürfen wir es betrachten. „O, ihr Menschen! Fühlt gesund, handelt wie ihr fühlt, seid frei, — dann wollen wir Kunst machen!" (U. 176).

Disposition des Buches.

Über die allgemeine Disposition des vorliegenden Werkes glaube ich nicht viel sagen zu müssen. Ein einziger Blick auf die Inhaltsübersicht wird über die sehr einfache Anlage des Ganzen sofort orientieren. Gleich bei der Skizze des Lebensganges war ich bestrebt, das große Prinzip auszuführen, das man nicht mit möglichst vielen, sondern mit Hilfe möglichst weniger Thatsachen schildern soll; dies wurde mir dadurch sehr erleichtert, daß ich viele biographische Mitteilungen in das zweite, dritte und vierte Kapitel verlegen konnte. Ich hoffe aber, daß, wenn auch dieser Lebenslauf hierdurch zu einem bloßen Gerippe zusammenschrumpfte, es doch erst recht als das Gerippe eines lebendigen, blühenden und von heißem Blut durchströmten Körpers erkennbar sein wird. Im zweiten Kapitel, Schriften und Lehren, bin ich etwas ausführlicher gewesen, als sonst in meiner Absicht gelegen hätte, weil eine zusammenhängende Darstellung von Wagner's Lehren noch niemals versucht wurde, und auch weil gerade hierüber sich „sprechen" läßt; die Einteilung in Politik, Philosophie, Regenerationslehre und Kunstlehre ist eine künstliche, didaktische, sie wurde im Interesse einer klaren Mitteilung getroffen und beansprucht keine weitere Gültigkeit. Im dritten Kapitel, Die Kunstwerke, habe ich dagegen versucht, möglichst wenig zu sagen, um nicht die Blume von diesen herrlichen Erzeugnissen des menschlichen Geistes abzustreifen. Wer aufmerksam liest, wird wohl bemerken, daß mich vielmehr der Wunsch, den Charakter und die ganze Persönlichkeit des Helden dieses Buches, Richard Wagner, dem Leser nach und nach immer näher zu bringen am Herzen lag, als daß ich gewähnt hätte, zum Verständnis dieser Werke, die für sich selbst sprechen, etwas Wesentliches beitragen zu können. Die früheren Kunstwerke dienten mir allerdings gleichzeitig dazu, um mit möglichst wenig Theorie die Entwicklung des neuen dramatischen Ideals, des Worttondramas, am lebendigen Beispiel, zu verfolgen; die späteren in ähnlicher Weise zu einer Darlegung der Grundprinzipien des Wagner'schen Dramas. Im vierten Kapitel, Bayreuth, laufen diese drei, für die Zwecke der Darstellung künstlich getrennten Lebensfäden — das Ringen, das Denken und das Schaffen — wieder zusammen, wie denn auch das Bayreuther Festspielhaus das Werk und das Monument aller drei ist.

Quellen.

Soll ich nun meine Quellen nennen, so wird es zunächst sofort, beim ersten Durchblättern dieses Buches, auffallen, daß ich überall den Meister Richard Wagner selber

möglichst viel zu Worte kommen lasse. Daß dies bei der Besprechung seines Denkens und seines Kunstschaffens geboten war, bedarf keiner Begründung. Dagegen ist von verschiedenen Seiten behauptet worden, man dürfe Wagner's eigenen Berichten über seinen Lebensgang nur bedingten Glauben schenken. Das ist vollkommen falsch. Und weist man auf Goethe's „Wahrheit und Dichtung" hin als Argument (was auch schon geschah), so kann das nur als eine Irreführung des uneingeweihten Publikums aufgefaßt werden; denn Goethe war schon sechzig Jahre alt, als er seine Autobiographie begann und von Ereignissen erzählte, die mehr als ein halbes Jahrhundert früher stattgefunden hatten. Wagner's erste „Autobiographische Skizze" datiert dagegen aus seinem dreißigsten Lebensjahre, und von jenem Augenblicke an finden wir in seinen vielen Schriften zahlreiche Mitteilungen und Aufklärungen, die sich immer auf Jüngstvergangenes beziehen. Die wichtigsten Aufschlüsse z. B. über Wagner's so viel umstrittene Beteiligung an dem Aufstand in Dresden, Mai 1849, finden sich in seiner Schrift „Eine Mitteilung an meine Freunde", die August 1851 beendet wurde und Ende desselben Jahres im Druck erschien! Die materielle Richtigkeit der Mitteilungen, welche diese Schrift enthält, wird uns nun nicht allein durch Wagner's unbedingte, schonungslose Wahrheitsliebe verbürgt, sondern außerdem noch durch eine Anzahl Briefe von seiner Hand aus den Jahren 1847, 1848, 1849 und 1850. An Wagner's ungewöhnlicher Gedächtniskraft kann niemand zweifeln; kein urteilsfähiger Mensch wird aber seine rücksichtslose Aufrichtigkeit in Frage stellen, aus dem einfachen Grunde nicht, weil sein ganzes Leben dafür zeugt, daß er auch nicht eine Spur selbst jener erlaubten und verzeihlichen „Klugheit der Schlange" besaß. „Wer mich der Unaufrichtigkeit zeiht, der hat's bei Gott zu verantworten!" — schreibt der Meister in einem Privatbrief. Eine Diskussion hierüber zu führen, halte ich für überflüssig; Carlyle hat sehr schön gesagt: „Ein großer Mann kann nicht anders als wahr gewesen sein. Aufrichtigkeit, eine tiefe, echte Aufrichtigkeit ist das allererste Kennzeichen aller in irgend einem Grade heroischen Männer". Gemeine Naturen können so etwas nicht begreifen und werden stets dem Zeugnis der „kleinen" Männer mehr Glauben schenken als dem der „großen"; daran kann man nichts ändern.[1]) Für uns bleibt es nun ein unschätzbarer Gewinn für die Kenntnis Richard Wagner's, daß wir nicht allein über seine Gedanken, sondern auch über alle wichtigsten Ereignisse seines Lebens, die interessantesten Aufschlüsse aus seinem eigenen Munde besitzen, Aufschlüsse, welche die materiellen Vorgänge, ohne überflüssiges Verweilen bei gleichgültigen Einzelheiten, durch zwei oder drei Züge charakteristisch bezeichnen, uns aber stets einen tiefen Blick in des Meisters Herz werfen lassen. Wagner's umfangreiche „Lebenserinnerungen" sind noch nicht veröffentlicht, und schon kann man aus den vielen in seinen Schriften enthaltenen Notizen sich ein vollständiges und vollgenügendes Bild seines Lebens, seines Denkens und seines Schaffens machen. Wagner's Schriften, Briefe und Werke werden auch auf alle Zeiten die wichtigste — ich möchte eigentlich sagen, die einzige — Quelle bleiben, aus welcher eine tiefere Kenntnis des seltenen Mannes wird geschöpft werden können.[2]) — Eine Warnung muß ich aber bezüglich der Benutzung der Briefe hinzufügen. Als Wagner's Freund, Theodor Uhlig, starb, schrieb der Meister an seine Witwe: „Darf ich Sie bitten, meine Briefe an den lieben Verstorbenen — falls Sie sie nicht gänzlich vernichten wollen — streng an sich zu behalten? Sie taugen für niemanden, da sie meistens der allervertraulichsten Natur sind, und vieles darin wohl eben

---

[1]) „Die uns abgelegensten Menschen glauben wirklich, wir wären eigentlich doch nur ihresgleichen, denn sie verstehen eben gerade nur soviel von uns, als wir wirklich mit ihnen gemein haben, begreifen aber nicht, wie wenig — wie fast gar nichts dies von uns ist!" (L. II, 126.)

[2]) Nähere bibliographische Mitteilungen im Anhang zu Kapitel II.

nur von Theodor richtig verstanden werden konnte".[1]) Diese Briefe an Uhlig erwarb Wagner später zurück und sie erschienen im Druck mit den Auslassungen, die er persönlich angeordnet hatte, derjenigen Stellen nämlich, die „für niemanden taugen" und die „nur von Uhlig richtig verstanden werden konnten". So etwas ist so selbstverständlich, das Recht für jeden Menschen, nicht jedes unüberlegte Wort ohne weiteres als den Ausdruck seiner tiefsten Überzeugung einer fremden Welt ausgeliefert zu sehen, so offenbar, daß man glauben sollte, über eine solche Frage der elementarsten Gerechtigkeit kein Wort verlieren zu müssen. Aber schon mit dieser Sammlung der Briefe an Uhlig fand die bedauerlichste Indiskretion statt, indem Abschriften der Originale zurückbehalten, durchaus nicht „streng an sich behalten", sondern nach allen Richtungen hin, ja, sogar an öffentliche Museen mitgeteilt worden sind und nun dazu dienen sollen, gerade alles dasjenige, was nur dem einen Freund verständlich sein konnte, was vielleicht nur ihm gegenüber und mit Rücksicht auf seinen speziellen Charakter und seine besondere Auffassung der Dinge überhaupt gerechtfertigt war, einem skandalsüchtigen, mangelhaft informierten Publikum mitzuteilen. Dieser eine Fall mag als Beispiel für viele dienen. Ein großer Mann steht heute außerhalb des Gesetzes; selbst sonst anständige Leute glauben einem solchen gegenüber alles erlaubt. Wagner's Briefe haben außerdem ebensowohl als Handschrift, wie namentlich auch als Publikationsmaterial einen sehr bedeutenden Geldwert, und nun wird mit den intimsten Herzensergüssen des Verstorbenen Schacher getrieben. Man sollte es z. B. doch nicht für möglich halten — bezöge es sich nicht gerade auf Wagner, der immer mehr oder weniger für vogelfrei galt — — — jedoch, „Schweigen ist Gold!" Bei einer gewissen Art, „Forschungen" über Wagner's Leben anzustellen, fallen mir immer die Worte edler Empörung ein, die Vilmar für eine ähnliche Sorte von „Goethe-Forschern" findet, welche „Namen und Verhältnissen mit wahrer Spürerei, oft auf kindische, ja, auf unehrenhafte Weise nachgehen"; so weit sind, gottlob! die „Wagner-Forscher" noch nicht, von der „kindischen Spürerei" trennt Einige aber nur die Breite eines Haares. Daß rein gar nichts hierbei herauskommt, außer höchstens Skandal und stets erneuerten Mißverständnissen, ist klar, auf solcher Grundlage gedeiht nichts zu wahrer Blüte; Vilmar fügt auch hinzu: „In müßigen und unpoetischen Zeiten mögen sich müßige und unpoetische Köpfe auch mit diesen Kleinigkeiten und Kleinlichkeiten, vielleicht nicht ohne einigen Gewinn, beschäftigen". Wer aber Richard Wagner kennen lernen will, den Dichter, dessen Traum es war, alle Menschen zu Künstlern „zu erlösen", der lasse sich vor allem nicht durch die sensationellen Entdeckungen und die langatmigen Elukubrationen dieser „müßigen und unpoetischen Köpfe" irreführen. Dagegen bilden die vielen hundert Briefe, die von Wagner selber und seinen Erben in weiser Auswahl mitgeteilt wurden, sowie manche, die der Mitteilung noch harren, eines der wichtigsten Dokumente zur Kenntnis des Meisters. — Eine andere unerschöpfliche Quelle echter Worte Wagner's ist uns leider verloren: seine Gespräche. Von Wagner's Redegabe macht man sich vielleicht am besten eine Vorstellung, wenn man sie mit Beethoven's Phantasieren am Klavier vergleicht; sonst müßte man verzweifeln, jemals davon einen Begriff zu geben. Glanz, Witz, Feuer trifft man auch bei Anderen, und nicht gar so selten; das unglaublich weite Gebiet menschlicher Kultur, auf welchem dieser Geist sich überall heimisch bewegte, mußte schon mehr auffallen und jedem — zunächst oft fast unheimlich — imponieren; das spezifisch Geniale äußerte sich jedoch erst in den unerwarteten Gedankenverbindungen, die urplötzlich das Ferne naherückten, das Abstruse und Verworrene beleuchteten und entwirrten. Von diesem allen kann man aber wenigstens eine Ahnung durch Wagner's Schriften erhalten. Was sich dagegen

[1]) „Das Orchester" (Dresden), Nummer vom 10. September 1885.

möglichst viel zu Worte kommen lasse. Daß dies bei der Besprechung seines Denkens und seines Kunstschaffens geboten war, bedarf keiner Begründung. Dagegen ist von verschiedenen Seiten behauptet worden, man dürfe Wagner's eigenen Berichten über seinen Lebensgang nur bedingten Glauben schenken. Das ist vollkommen falsch. Und weist man auf Goethe's „Wahrheit und Dichtung" hin als Argument (was auch schon geschah), so kann das nur als eine Irreführung des uneingeweihten Publikums aufgefaßt werden; denn Goethe war schon sechzig Jahre alt, als er seine Autobiographie begann und von Ereignissen erzählte, die mehr als ein halbes Jahrhundert früher stattgefunden hatten. Wagner's erste „Autobiographische Skizze" datiert dagegen aus seinem dreißigsten Lebensjahre, und von jenem Augenblicke an finden wir in seinen vielen Schriften zahlreiche Mitteilungen und Aufklärungen, die sich immer auf Jüngstvergangenes beziehen. Die wichtigsten Aufschlüsse z. B. über Wagner's so viel umstrittene Beteiligung an dem Aufstand in Dresden, Mai 1849, finden sich in seiner Schrift „Eine Mitteilung an meine Freunde", die August 1851 beendet wurde und Ende desselben Jahres im Druck erschien! Die materielle Richtigkeit der Mitteilungen, welche diese Schrift enthält, wird uns nun nicht allein durch Wagner's unbedingte, schonungslose Wahrheitsliebe verbürgt, sondern außerdem noch durch eine Anzahl Briefe von seiner Hand aus den Jahren 1847, 1848, 1849 und 1850. An Wagner's ungewöhnlicher Gedächtniskraft kann niemand zweifeln; kein urteilsfähiger Mensch wird aber seine rücksichtslose Aufrichtigkeit in Frage stellen, aus dem einfachen Grunde nicht, weil sein ganzes Leben dafür zeugt, daß er auch nicht eine Spur selbst jener erlaubten und verzeihlichen „Klugheit der Schlange" besaß. „Wer mich der Unaufrichtigkeit zeiht, der hat's bei Gott zu verantworten!" — schreibt der Meister in einem Privatbrief. Eine Diskussion hierüber zu führen, halte ich für überflüssig; Carlyle hat sehr schön gesagt: „Ein großer Mann kann nicht anders als wahr gewesen sein. Aufrichtigkeit, eine tiefe, echte Aufrichtigkeit ist das allererste Kennzeichen aller in irgend einem Grade heroischen Männer". Gemeine Naturen können so etwas nicht begreifen und werden stets dem Zeugnis der „kleinen" Männer mehr Glauben schenken als dem der „großen"; daran kann man nichts ändern.[1]) Für uns bleibt es nun ein unschätzbarer Gewinn für die Kenntnis Richard Wagner's, daß wir nicht allein über seine Gedanken, sondern auch über alle wichtigsten Ereignisse seines Lebens, die interessantesten Aufschlüsse aus seinem eigenen Munde besitzen, Aufschlüsse, welche die materiellen Vorgänge, ohne überflüssiges Verweilen bei gleichgültigen Einzelheiten, durch zwei oder drei Züge charakteristisch bezeichnen, uns aber stets einen tiefen Blick in des Meisters Herz werfen lassen. Wagner's umfangreiche „Lebenserinnerungen" sind noch nicht veröffentlicht, und schon kann man aus den vielen in seinen Schriften enthaltenen Notizen sich ein vollständiges und vollgenügendes Bild seines Lebens, seines Denkens und seines Schaffens machen. Wagner's Schriften, Briefe und Werke werden auch auf alle Zeiten die wichtigste — ich möchte eigentlich sagen, die einzige — Quelle bleiben, aus welcher eine tiefere Kenntnis des seltenen Mannes wird geschöpft werden können.[2]) — Eine Warnung muß ich aber bezüglich der Benutzung der Briefe hinzufügen. Als Wagner's Freund, Theodor Uhlig, starb, schrieb der Meister an seine Witwe: „Darf ich Sie bitten, meine Briefe an den lieben Verstorbenen — falls Sie sie nicht gänzlich vernichten wollen — streng an sich zu behalten? Sie taugen für niemanden, da sie meistens der allervertraulichsten Natur sind, und vieles darin wohl eben

---

[1]) „Die uns abgelegensten Menschen glauben wirklich, wir wären eigentlich doch nur ihresgleichen, denn sie verstehen eben gerade nur soviel von uns, als wir wirklich mit ihnen gemein haben, begreifen aber nicht, wie wenig — wie fast gar nichts dies von uns ist!" (L. II, 126.)

[2]) Nähere bibliographische Mitteilungen im Anhang zu Kapitel II.

nur von Theodor richtig verstanden werden konnte".[1]) Diese Briefe an Uhlig erwarb Wagner später zurück und sie erschienen im Druck mit den Auslassungen, die er persönlich angeordnet hatte, derjenigen Stellen nämlich, die „für niemanden taugen" und die „nur von Uhlig richtig verstanden werden konnten". So etwas ist so selbstverständlich, das Recht für jeden Menschen, nicht jedes unüberlegte Wort ohne weiteres als den Ausdruck seiner tiefsten Überzeugung einer fremden Welt ausgeliefert zu sehen, so offenbar, daß man glauben sollte, über eine solche Frage der elementarsten Gerechtigkeit kein Wort verlieren zu müssen. Aber schon mit dieser Sammlung der Briefe an Uhlig fand die bedauerlichste Indiskretion statt, indem Abschriften der Originale zurückbehalten, durchaus nicht „streng an sich behalten", sondern nach allen Richtungen hin, ja, sogar an öffentliche Museen mitgeteilt worden sind und nun dazu dienen sollen, gerade alles dasjenige, was nur dem einen Freund verständlich sein konnte, was vielleicht nur ihm gegenüber und mit Rücksicht auf seinen speziellen Charakter und seine besondere Auffassung der Dinge überhaupt gerechtfertigt war, einem skandalsüchtigen, mangelhaft informierten Publikum mitzuteilen. Dieser eine Fall mag als Beispiel für viele dienen. Ein großer Mann steht heute außerhalb des Gesetzes; selbst sonst anständige Leute glauben einem solchen gegenüber alles erlaubt. Wagner's Briefe haben außerdem ebensowohl als Handschrift, wie namentlich auch als Publikationsmaterial einen sehr bedeutenden Geldwert, und nun wird mit den intimsten Herzensergüssen des Verstorbenen Schacher getrieben. Man sollte es z. B. doch nicht für möglich halten — bezöge es sich nicht gerade auf Wagner, der immer mehr oder weniger für vogelfrei galt — — — jedoch, „Schweigen ist Gold!" Bei einer gewissen Art, „Forschungen" über Wagner's Leben anzustellen, fallen mir immer die Worte edler Empörung ein, die Vilmar für eine ähnliche Sorte von „Goethe-Forschern" findet, welche „Namen und Verhältnissen mit wahrer Spürerei, oft auf kindische, ja, auf unehrenhafte Weise nachgehen"; so weit sind, gottlob! die „Wagner-Forscher" noch nicht, von der „kindischen Spürerei" trennt Einige aber nur die Breite eines Haares. Daß rein gar nichts hierbei herauskommt, außer höchstens Skandal und stets erneuerten Mißverständnissen, ist klar, auf solcher Grundlage gedeiht nichts zu wahrer Blüte; Vilmar fügt auch hinzu: „In müßigen und unpoetischen Zeiten mögen sich müßige und unpoetische Köpfe auch mit diesen Kleinigkeiten und Kleinlichkeiten, vielleicht nicht ohne einigen Gewinn, beschäftigen". Wer aber Richard Wagner kennen lernen will, den Dichter, dessen Traum es war, alle Menschen zu Künstlern „zu erlösen", der lasse sich vor allem nicht durch die sensationellen Entdeckungen und die langatmigen Elukubrationen dieser „müßigen und unpoetischen Köpfe" irreführen. Dagegen bilden die vielen hundert Briefe, die von Wagner selber und seinen Erben in weiser Auswahl mitgeteilt wurden, sowie manche, die der Mitteilung noch harren, eines der wichtigsten Dokumente zur Kenntnis des Meisters. — Eine andere unerschöpfliche Quelle echter Worte Wagner's ist uns leider verloren: seine Gespräche. Von Wagner's Redegabe macht man sich vielleicht am besten eine Vorstellung, wenn man sie mit Beethoven's Phantasieren am Klavier vergleicht; sonst müßte man verzweifeln, jemals davon einen Begriff zu geben. Glanz, Witz, Feuer trifft man auch bei Anderen, und nicht gar so selten; das unglaublich weite Gebiet menschlicher Kultur, auf welchem dieser Geist sich überall heimisch bewegte, mußte schon mehr auffallen und jedem — zunächst oft fast unheimlich — imponieren; das spezifisch Geniale äußerte sich jedoch erst in den unerwarteten Gedankenverbindungen, die urplötzlich das Ferne naherückten, das Abstruse und Verworrene beleuchteten und entwirrten. Von diesem allen kann man aber wenigstens eine Ahnung durch Wagner's Schriften erhalten. Was sich dagegen

[1]) „Das Orchester" (Dresden), Nummer vom 10. September 1885.

nicht mitteilen läßt und auch von Keinem, der es versucht hat, festgehalten werden konnte, das ist der Eindruck jener Stimmung, in welche man — zu Zeiten — durch dieses lebendige Wort versetzt wurde: das Wort selbst war in solchen Momenten nur das Vehikel für eine Mitteilung, welche erst durch den Ton der Stimme, durch das strahlende Auge, durch die Gebärde des Redenden ihren vollen Sinn offenbarte; hier sprach eben nicht nur ein Genie, sondern ein künstlerisches Genie, und der Zauber dieses Sprechens übertraf manchmal den der gelungensten Aufführung eines Kunstwerkes. Darum verglich ich es auch mit Beethoven's Phantasieren; niemand, auch der Meister selber nicht, konnte den unnachahmlichen Eindruck seiner Improvisationen festhalten und der Nachwelt überliefern. Selbst ein mächtiger Schöpfer giebt sich eben nicht ganz, er vermag es nicht, sich seiner selbst ganz zu entäußern; am ehesten finden wir diese persönlichste Seite seines Wesens in seinen Kunstwerken, und bei Wagner, wie bei Beethoven, kann man in diesen auf Stellen hinweisen, wo es ist, als müsse er selber leibhaftig vor uns auferstehen — — — aber, er steht doch nicht wieder auf, etwas Unsagbares, Unnennbares, das Geheimnis seiner Persönlichkeit hat er auf ewig in das Grab mitgenommen. Dem Biographen eines großen Mannes gebührt darum die größte Bescheidenheit: wie Er war, wird die Welt doch niemals wissen.

Außer Richard Wagner's Schriften, Briefen und Kunstwerken, haben mir hauptsächlich die Arbeiten von fünf Männern als Quelle zu meiner Kenntnis Wagner's gedient. Es sind dies: Franz Liszt, Friedrich Nietzsche, Carl Friedrich Glasenapp, Hans von Wolzogen und Heinrich von Stein.

Liszt. Von Franz Liszt werde ich später viel zu berichten haben. Will man wissen, wer Wagner war, so frage man zunächst bei diesem edlen Manne an! Und dabei habe ich viel weniger seine schönen, grundlegenden Arbeiten über Tannhäuser, Lohengrin u. s. w. im Sinne, als sein eigenes Verhalten gegen Wagner und gegen die Sache Wagner's während vierzig Jahre. Wie viele Behauptungen der müßigen Köpfe werden allein durch das Benehmen dieses einen Mannes Lügen gestraft; wieviel lehrt es uns nicht über den Genius, von dem Liszt schrieb: „meine Freude besteht darin, ihm nachzufühlen und zu folgen". Liszt's Briefe an Wagner und auch viele seiner anderen Briefe[1]) bilden ebenfalls eine unentbehrliche Quelle zu der Kenntnis Wagner's.

Nietzsche. Die sogenannte „Wagner-Litteratur" ist bekanntlich enorm umfangreich. Ihr Wert entspricht leider keineswegs ihrem Umfang und vor allem keineswegs der hohen Würde des Gegenstandes. Aus diesem Meer der Mittelmäßigkeit ragt nun zunächst ein kleines Buch hoch empor, welches unzweifelhaft unvergänglichen klassischen Wert besitzt: das ist Nietzsche's Schrift „Richard Wagner in Bayreuth". Die Prägnanz der Gedanken, die Sicherheit, mit der überall das Wesentliche hervorgehoben wird, die lapidare Kürze dieses kleinen Meisterwerkes, die edle Begeisterung, die es durchweht, und die vollendete Schönheit des Stiles stempeln es unstreitig zu dem Besten, was dieser hervorragende Mann je geschrieben hat. Daß er sich kurz nachher — als sein Verstand, infolge von Eindrücken, die mit Wagner und Bayreuth in keinerlei Verbindung standen, umnachtet zu werden begann — von der so klar erkannten Wahrheit abwandte, und närrische Broschüren von abstoßender Trivialität gegen den Mann richtete, dessen Größe er in so einziger Weise verkündigt hatte, das kann uns natürlich nicht im geringsten beirren. Hinter den Gaukelbildern, mit denen die furchtbare Krankheit diesen großen Verstand umhüllte, lebte doch die Gestalt des Einen, aber eben nur in tiefster Seele, seinem zerrütteten Denken nicht mehr erreichbar, ungetrübt weiter; nicht lange vor der letzten Katastrophe reiste Nietzsche nach Luzern, ließ sich nach Triebschen (wo er Wagner gekannt hatte) hinausfahren und

[1]) Bei Breitkopf & Härtel erschienen.

saß da abseits am See, scheinbar einzig beschäftigt, Zeichen in den Sand zu graben — als aber seine Begleiterin sich hinabbückte, um ihm ins Gesicht zu schauen, da sah sie wie die Thränen aus seinen Augen strömten — — —.[1]) Ich werde öfters Gelegenheit haben, Nietzsches „Richard Wagner in Bayreuth" anzuführen; die Lektüre der Schrift ist aber für jeden, welcher der Sache auf den Grund gehen will, unentbehrlich.

Friedrich Nietzsche.

Glasenapp.

Nichts beweist deutlicher, welcher maßlose Subjektivismus dem ewigen Geschrei nach „Objektivität" zu Grunde liegt, als die Art, wie Glasenapp's „Leben Richard Wagner's" von vielen Seiten beurteilt wird. Glasenapp ist ein begeisterter Anhänger und Bewunderer Wagner's; er macht kein Hehl daraus; und nun heißt es gleich, sein Werk sei nicht „objektiv". Wenn dagegen, wie das vor kurzem geschah, von einem Buch, welches Wagner lächerlich und verächtlich zu machen geeignet war, nachgewiesen wird, seine Behauptungen seien zum großen Teil einfach Lügen, und zwar sehr ungeschickte Lügen, und die angeblichen Briefe des Meisters seien Fälschungen, da meint die Kritik: Ein Lügner mag der Autor sein und auch ein Fälscher, aber „objektiv" ist er, und das ist die Hauptsache. Mir scheint im Gegenteil die Hauptsache an einer detaillirten Lebensschilderung — dasjenige, was ihre Objektivität ausmacht, — keineswegs der Standpunkt des Verfassers, sondern sein Fleiß und seine Zuverlässigkeit zu sein. Und gerade in Bezug auf diese beiden Punkte ist Glasenapp des höchsten uneingeschränktesten Lobes würdig. Wer seinem Urteil über Wagner nicht beistimmt, mag es beiseite lassen; jedenfalls ist sein Werk nicht allein die einzige ausführliche Biographie des Meisters, die es überhaupt giebt, sondern es ist eine der zuverlässigsten, peinlich genauesten Lebensschilderungen, welche die deutsche Litteratur aufweisen kann; überall ruht sie auf den ursprünglichen Dokumenten und auf einer gewissenhaften, kritischen Sichtung aller Zeugnisse. Im Jahre 1876 erschien die erste Auflage von Glasenapp's Buch, damals schon die Frucht langjähriger Arbeit. Während der inzwischen verstrichenen zwanzig Jahre hat der Verfasser — der sowohl durch seine umfassende Bildung, wie auch ganz besonders durch seine Charakter- und Geisteseigenschaften zu diesem Werke prädestiniert erscheint — niemals aufgehört, weiter zu arbeiten, zu sammeln und zu sichten. Eine zweite Auflage wurde 1882 herausgegeben, und von der dritten, stark vermehrten und gänzlich neubearbeiteten Auflage erschien der erste Band 1894 (so daß ich ihn hier benützen konnte); der zweite und dritte Band sollen bald folgen. Auf dieses Werk Glasenapp's[2]) verweise ich nun ein für allemal alle meine Leser; es ist die einzige vollständige, wissenschaftliche Biographie Richard Wagner's; wer genau über die Einzelheiten dieses Lebens unterrichtet sein will, muß dieses Buch zu Rate ziehen. Mein eigenes Werk, das vorliegende, fußt nun auf Glasenapp, und zwar in zwei Beziehungen: erstens habe ich alle faktischen Mitteilungen meines ersten Kapitels

[1]) Revue des Deux Mondes, 1894, pag. 795.

[2]) Das Leben Richard Wagner's, dritte Ausgabe (Breitkopf & Härtel). — Von demselben Verfasser sind die wertvollen Nachschlagebücher: Wagner-Lexikon (Hauptbegriffe der Kunst und Weltanschauung Richard Wagner's), 1883, bei Cotta, und Wagner-Encyklopädie (Haupterscheinungen der Kunst- und Kulturgeschichte im Lichte der Anschauung Richard Wagner's), 1891, bei Fritzsch.

entweder Glasenapp entnommen oder bei Glasenapp auf ihre Richtigkeit geprüft; nur wo ich etwas nicht von ihm hatte, und auch nicht bei ihm bestätigt fand, habe ich meine Quelle angegeben, dagegen habe ich auf Glasenapp's Biographie nicht immer wieder hingewiesen, da ich das hier ein für allemal und mit allem Nachdruck thue; — zweitens war mir das Bewußtsein, daß Glasenapp sein Werk so vollständig und so zuverlässig ausgeführt hat, von großer Hilfe bei meinem eigenen Bestreben nach Vereinfachung; Hunderte von Thatsachen und namentlich auch ungezählte Namen habe ich aus meinem Buche ausgelassen, ohne mir daraus einen Vorwurf machen zu müssen, da ich ja ausdrücklich auf Glasenapp verweisen kann.

Wolzogen und Stein.

H. v. Stein, C. F. Glasenapp, H. v. Wolzogen

Diese drei: Liszt, Nietzsche, Glasenapp, empfehle ich jedem meiner Leser für die „biographische" Ergänzung dessen, was er hier finden wird. Was die vorliegende Schilderung dagegen Hans von Wolzogen und Heinrich von Stein verdankt, ist nichts im engeren Sinne des Wortes Biographisches, wohl aber in einem weiteren Sinne, da ich ohne die Hilfe dieser hochbegabten Männer schwerlich so weit in das Verständnis von Wagner's Gedanken und Bestrebungen eingedrungen wäre. Sind es auch nur gewissermaßen Spiegel, die das Licht, das von dem großen Manne ausgeht, reflektieren, so wird hiermit nichts Geringschätzendes ausgesagt, im Gegenteil. Auffallend ist es, wie die glühendsten Anhänger Wagner's — wenn man von den ausübenden Künstlern absieht, denen die Kunst in reichlichem Maße alles ersetzt, was ihnen häufig an gelehrter Bildung abgeht — auffallend ist es, wie diese Anhänger fast alle Männer von ungewöhnlich weitem Bildungshorizont sind: Liszt, König Ludwig, Baudelaire, Nietzsche, Gobineau, Wolzogen, Stein — — —.[1]) Ein jeder dieser Namen — und man könnte die Liste leicht verlängern — bezeichnet eine jener Persönlichkeiten, die, gleichviel ob sie in dichterischen Werken sich schöpferisch behauptet (wie Liszt, Baudelaire und Stein), oder auf

[1]) Hierhin gehört auch Frau Gräfin Wolkenstein.

Franz Liszt.

andere Weise ihr Leben bethätigt, einem kleinen Mikrokosmos gleicht. Gelehrt, wahrhaft gelehrt, sind sie alle, von jener Gelehrsamkeit, die nicht aus der Addition zahlloser Ziffern an einander besteht, sondern aus zu Fleisch und Blut, zu tiefer Überzeugung und hoher Begeisterung umgewandeltem Wissen; bei ihnen kann man wohl lernen, wenn nicht was Genie, so doch, was Kultur heißt, weil hier die „Fülle des Wissens" wirklich zur „Fülle des Verstandes" geworden ist. Und weiß man sich selber einen „Homunculus", so darf man bei ihrem Anblicke dessen Geständnis nicht unterdrücken: „Bedeutend!" — Hans von Wolzogen, der schon in jungen Jahren sich als Germanist und Philolog hervorthat, hat sich seit langem mehr und mehr ausschließlich der Wagnersache gewidmet. Seine zahlreichen Schriften hier anzuführen, ist unnötig; im Verlaufe dieses Buches wird es häufig geschehen und jeder, der sich wirklich eingehend mit Wagner beschäftigt, wird sie nach und nach kennen lernen. — Heinrich von Stein hat über Wagner und seine Werke gar nichts geschrieben, wenn man von seiner Mitarbeiterschaft an Glasenapp's Wagner-Lexikon absieht; dagegen ist er bei weitem der bedeutendste derjenigen, welche (nach Nietzsche) den Einfluß des künstlerisch-schöpferischen Denkens Richard Wagner's auf den verschiedensten Gebieten nachgewiesen — oder vielmehr bethätigt haben. Im jugendlichen Alter von 30 Jahren starb, 1887, dieser Mann, der zu den sehr Großen seines Volks gezählt hätte. Sein Name fängt jetzt an, nach und nach in weitere Kreise zu dringen: seine „Ästhetik der deutschen Klassiker" ist von der Reclam-Bibliothek aufgenommen worden, seine bei Cotta erschienene „Entstehung der neueren Ästhetik" ist ebenfalls Allen zugänglich; auch seine Dichtungen, „Helden und Welt" und „Die Heiligen" sind im Buchhandel zu haben; gar manches — Philosophische, Sprachliche, Kritische — ruht aber noch in den Sammlungen der „Bayreuther Blätter" und harrt des hoffentlich nicht mehr fernen Tages, wo die Schriften dieses echtesten Jüngers Wagner's gesammelt der Welt gegeben werden. — Diese Monatsschrift, die „Bayreuther Blätter" — im Jahre 1878 von Wagner als „Monatsschrift des Bayreuther Patronatvereins" gegründet, damals schon unter Leitung von Hans von Wolzogen, der sie seit des Meisters Tod als „Deutsche Zeitschrift im Geiste Richard Wagner's" herausgiebt — muß zum Schluß als eine nicht unerhebliche Quelle zur Kenntnis Wagner's genannt werden. Sie enthält Briefe, Entwürfe u. s. w. des Meisters, die in seine gesammelten Schriften nicht aufgenommen wurden und zahlreiche Aufsätze, die auf Wagner's Leben, auf sein Denken und sein Schaffen Bezug haben. Vor allem ist die Zeitschrift ein lebendiges Zeugnis für das Weiterwirken von Wagner's Ideen auf allen Gebieten.[1])

Die Gegner.

Was nun die unübersehbar große Anzahl der, durch Zeitungen, Zeitschriften und Broschüren zerstreuten Kritiken gegen Wagner betrifft, so war ich zu meinem Leidwesen gezwungen, einen großen Teil dieser Erzeugnisse kennen zu lernen und kann bezeugen, daß es eine schlimmere Zeitvergeudung nicht giebt. Lernen kann man daraus in Bezug auf Wagner nichts. Daß die ephemeren Zeitungskritiken selbst dort, wo sie, in Buchform gesammelt, eine sehr überflüssige Scheinexistenz weiter zu behaupten suchen, gänzlich wertlos sind, liegt auf der Hand. Aber selbst die ernsteren Versuche solcher Leute wie Felix Calm, Köstlin u. a. sind „öd' und leer". Es hat ein merkwürdiger Fluch der

[1]) Von den unzähligen anderen Wagner-Schriften will ich nur nennen: Tappert's „Richard Wagner, sein Leben und seine Werke", Pohl's „Richard Wagner, ein Vortrag" und Franz Muncker's „Richard Wagner, eine Skizze seines Lebens und Wirkens". Alle drei sind als eine erste allgemeine Einführung zu empfehlen. Tappert's Schrift ist ein Wunder von Gedrungenheit, zugleich geistvoll anregend; Pohl's Vortrag geht mehr auf das rein Künstlerische; Muncker's etwas umfangreicheres Buch dürfte für viele das Empfehlenswerteste sein, da es das Historische und Litterarische besonders berücksichtigt, wodurch man zwar nicht sehr tief in die Kenntnis Richard Wagner's eindringt, noch eindringen kann, dafür aber die Gestalt wenigstens „von außen" zunächst deutlich erkennen lernt.

Sterilität auf allen, selbst den würdigsten Versuchen Wagner entgegenzutreten, von jeher gelegen; jedenfalls war das zum großen Teil durch die allgemeine Unwissenheit in Bezug auf das, was Wagner wollte und erstrebte, bedingt. Wagner's „Willen", das was man den „Bayreuther Gedanken" genannt hat, ist auch so groß und liegt so außerhalb der Ansichten und Vorstellungen, in denen wir alle durch unseren Bildungsgang befangen sind, daß es in der That sich nicht leicht erfassen und überblicken läßt; in hundert Jahren wird man es vielleicht kritisieren können; einstweilen wäre vor allem nötig, es kennen zu lernen. — Es giebt aber noch andere Wagner-Schriftsteller: die ganze Schar derjenigen, deren „Kritik" seit fünfzig Jahren darin besteht, daß sie den edlen Künstler und sein Wirken mit gemeinen Verunglimpfungen verfolgen. Ihnen gegenüber genügt die Weisheit des alten indischen Spruches: „Der Boshafte wird an dem, der hundert Vorzüge besitzt, nur den Fehler gewahr: ein Eber spürt im Lotusteich nur Schlamm auf".

Möchte doch überhaupt die Welt sich in Bezug auf „Kritik" endlich einmal Goethe's Belehrung zu Herzen nehmen: „So lange ein Kunstwerk nicht da ist, hat niemand einen Begriff von seiner Möglichkeit; sobald es dasteht, bleibt Lob und Tadel nur immer subjektiv". Dasselbe gilt vom außerordentlichen Manne. Wer hätte die Möglichkeit eines solchen Mannes wie Richard Wagner in unserem nüchternen, industriellen, wissenschaftlichen Jahrhundert, in unserem Jahrhundert der großen Armeen, der Eisenbahnen und der Zeitungen voraussehen können? — Wer hatte „einen Begriff von der Möglichkeit" seines neuen Dramas, des Worttondramas? Niemand. Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und Isolde, Die Meistersinger, Der Ring des Nibelungen: alle diese Werke wurden nacheinander an den größten Theatern Deutschland's und von dem Areopag der „Sachkundigen" für unmöglich erklärt. — Wer hatte „einen Begriff von der Möglichkeit" dramatischer Festspiele, an Stelle des üblichen Repertoireschlendrians? Niemand. Als Wagner sie 1865 in München begründen wollte, erhob sich Stadt und Land, um ihn von seinem wahnsinnig dünkenden Vorhaben abzubringen. — Wer hatte „einen Begriff von der Möglichkeit", in einem abgelegenen Provinzialstädtchen ein deutsches Festspielhaus zu errichten, wohin die Kunstsinnigen aus allen Teilen der Welt zu Tausenden hinströmen würden? Niemand! — Wer hatte einen Begriff davon, daß in einer Zeit, wo Geld alles ist, ein Künstler Millionen ausschlagen könnte,[1]) um auf der Grundlage des reinsten Idealismus seinem Volk und der Welt eine Stätte für reine, ideale Kunst zu gründen, wo jeder Gelderwerb von vornherein ausgeschlossen wäre? Niemand! — — — Das alles kann heute keiner mehr bestreiten: alle anderen haben sich geirrt — selbst ein Liszt hat zuerst an der Möglichkeit von Lohengrin gezweifelt, selbst ein mächtiger siegreicher Kaiser hat nicht an die Möglichkeit, ein Festspielhaus in Bayreuth zu errichten, glauben können[2]) — Wagner aber hat überall recht behalten; denn das, wovon die Anderen sich keinen „Begriff" machen konnten, das hatte er schon längst in seinem Innern als ein Lebendiges erschaut. Manches, was er erstrebte, zielte jedoch weit über sein Leben hinaus, in ferne Zeiten; sollten wir über vieles, was er lehrte, was er erstrebte und wozu, nach seiner Absicht, sein Bayreuth nur den ersten Baupfahl, den Grundstein bildet, — sollten wir darüber nicht ernstlich und eingehend nachdenken und uns fragen, ob das Unmöglichdünkende nicht dennoch möglich sei? Wir können uns keinen „Begriff" von dieser Möglichkeit machen — z. B. von der führenden Rolle, welche, nach Wagner's Überzeugung, der reinen, ungefälschten, nicht merkantilen Kunst zum Heil für die menschliche

[1]) Vergl. im vierten Kapitel den Abschnitt über die Festspiele.
[2]) Vergl. S. 60 und das Namensregister.

Gesellschaft zukommen sollte — mit der Erkenntnis dieser unserer Unfähigkeit ist aber zunächst nicht viel gesagt. Bei Wagner wie bei Goethe lernen wir eben einsehen, welche sekundäre Bedeutung dem „begrifflichen" Denken zukommt. Der Begriff bezieht sich, und kann sich nur beziehen auf eine Erfahrung, auf etwas schon *Gesehenes*; was Wagner dagegen erstrebt, jener große „Regenerationsgedanke", der sein ganzes Leben durchzieht, das erschaut er wie ein Künstler sein unvollendetes Werk erschaut, von dessen Möglichkeit, so lange es nicht da ist, „niemand einen Begriff hat". Wie sein eigener Wotan, kann er von sich sagen:

„Doch was noch nie sich traf,
Danach trachtet mein Sinn!"

Und ebensowenig, wie vom Kunstwerk und von dem großen Manne, ebensowenig ist es ausgemacht, daß, weil wir uns vielfach von Wagner's Lehren — die ich in dem letzten Abschnitt dieses Buches unter dem Titel „Der Bayreuther Gedanke" kurz zusammengefaßt habe — keinen ausführlichen, logischen Begriff ihrer Möglichkeit machen können, sie deswegen nicht das Richtige treffen sollten. Das hieße ja die Möglichkeit alles *neuen Lebens* leugnen. Dagegen glaube ich, daß Mancher, der sich rückhaltlos der Führung dieses edlen und großen Mannes hingiebt, mit der Zeit die Überzeugung gewinnen wird — teils durch das tiefere Eindringen in Wagner's, abseits von dem betretenen Pfade sich bewegenden Gedankengang, teils durch den hiermit zusammenhängenden gewaltigeren Eindruck seiner Kunst — daß Nietzsche recht hatte, als er von Wagner sagte, er sei nicht bloß ein großer Künstler, sondern „er gehöre zu den ganz großen Kulturgewalten". Um als Gewalt sich zu bethätigen, muß dieser Kulturgedanke sich allerdings zunächst in den Herzen Anderer bewähren.

Das deutsche Drama.

Der Ausspruch Nietzsche's hat aber etwas Einseitiges; darin bekundete sich schon frühzeitig die krankhafte Anlage dieses scharfen Geistes; er erblickte in hellster Beleuchtung, was den Anderen noch verschleiert blieb, wurde aber von dem Lichte selber geblendet. Es wäre viel richtiger gewesen und würde etwas viel Großartigeres zum Ausdruck gebracht haben, wenn er geschrieben hätte: „Richard Wagner *dient* einer großen Kulturgewalt". Man hat öfters von Wagner als von einer meteorartigen Erscheinung gesprochen: das genaue Gegenteil ist wahr. Im Laufe der letzten Jahrhunderte ist — abseits von dem blutigen Pfade der Völkergeschichte — eine „ganz große Kulturgewalt" herangewachsen: *die deutsche Kunst*. Die Seele dieser Kunst ist die Musik; ihre notwendige vollkommenste Gestalt das Drama. Mochte auch der Deutsche, seiner geographischen Lage zufolge und namentlich auch infolge der hohen Assimilationsfähigkeit seines Geistes von allen Seiten künstlerische Eindrücke empfangen, die er emsig verarbeitete: zur bloßen Nachahmung des Griechen, des Italieners, des Franzosen und des Engländers konnte dieser so eigenartige und in seiner eigenen Art unvergleichliche Menschenstamm nicht bestimmt sein. Er mußte eine eigene, noch nie dagewesene, aus innerster Not und reichstem Können geborene Kunst erfinden; eine Kunst, in der seine Seele sich rein und vollkommen wiederspiegele. Höchste Kunst ist aber ohne das *Wort* gar nicht denkbar; der Dichter ist der Fürst unter den Künstlern; selbst wo die anderen Künste selbständig zu gestalten scheinen, gehorchen sie ihm doch. Das galt selbst bei dem Griechen, der doch fast ganz durch das „Auge" lebte; wie viel mehr muß es für den Deutschen wahr sein, dem der „Gedanke" ebensoviel bedeutet wie dem Hellenen das Gesicht! Sollte der Deutsche für seine Sehnsucht nach einer selbsteigenen Kunst einzig in der Musik Befriedigung finden? Das wäre, als ob der Grieche nach willkürlichem Gutdünken plastische Werke hätte schaffen wollen — allerhand liebliche, großartige und ungeheuerliche Gestalten — ohne die Grundlage, ohne

die allgewaltige Mitwirkung der einzigen künstlerisch-schöpferischen Macht, nämlich der Dichtkunst. — Daß seine Musiker nun seine größten Dichter waren, das hat das deutsche Volk schon längst anerkannt; sie allein haben etwas ganz und gar Eigenartiges, Unvergleichliches, ausschließlich Deutsches geschaffen; keine Gestaltungen reichen an die eines Bach und eines Beethoven heran. Bei den deutschen Wortdichtern ist dagegen immer die Persönlichkeit das am meisten Fesselnde gewesen. Ein Sophokles, ein Shakespeare fanden eine Form vor, in welcher sie ohne weiteres das Vollkommenste schaffen konnten, welches dem Geiste ihres Volkes erreichbar war. Nicht also ein Goethe und ein Schiller. In allen möglichen Formen — antiken und modernen — mußten sie sich versuchen, und in ihrem täglichen Leben sehen wir sie rastlos beschäftigt, nach einem Kunstwerk zu suchen, welches sie ersehnen und jeden Augenblick zu erfassen wähnen: es ist dies das neue, ganz eigenartige und unvergleichliche **deutsche Drama.** Dieses Drama konnte aber nur der Musiker schaffen; denn durch die Musik erlangt erst die Seele des Deutschen seinen vollendeten Ausdruck. Der deutsche Musiker *konnte* dies aber nicht bloß, sondern er *mußte* es; denn während der Dichter verzweifelte, weil er den richtigen Ausdruck nicht fand, verzweifelte der Musiker nicht weniger, der diesen „Ausdruck" inzwischen zu seiner höchsten Vollendung ausgebildet hatte, ihn aber nicht zu der Gestaltung einer denkbaren und sichtbaren, unfehlbar verständlichen Dichtung zu verwenden verstand. Dieses Rätsel und damit zugleich auch das Rätsel des deutschen Dramas war aber gelöst, sobald der Tondichter zu der Einsicht gelangte, daß *nur im Drama die Musik Gestalt werden kann.* — — — In dem Abschnitt über Wagner's Kunstlehre habe ich anzudeuten gesucht, wie sowohl Deutschlands Wortdichter wie auch seine Tondichter nach einem neuen, allumfassenden Kunstwerk sich sehnten, und wie dieses neue Drama aus der innersten Not und aus dem reichsten Können *aller* dieser großen Männer — nicht aus der Willkür eines einzelnen — entstand. Diese Not und dieses Können vereinigten sich in dem Herzen und in dem Kopf des Wort- und Tondichters *Richard Wagner.* Nichts finde ich aber größer an Wagner's Erscheinung, als daß so gar nichts Zufälliges, Willkürliches an ihr haftet, daß sie so unabweisbar notwendig entsteht, so streng logisch aus allem Vergangenen hervorwächst. Wir werden noch im Verlaufe dieses Buches einsehen lernen, daß der logisch-notwendige Entwicklungsgang für Wagner's eigene künstlerische Schöpferthätigkeit durchaus bezeichnend ist. Auch diese Thatsache ist geeignet, uns großes Vertrauen zu Wagner einzuflößen. In dieser so kräftigen Individualität herrscht und gebietet etwas eigentümlich „Unindividuelles", „Überpersönliches". Jene von Nietzsche gemeinte „Kulturgewalt", welche durch die Jahrhunderte, aus tausend Wurzeln genährt, langsam emporgewachsen war, hat sich in diesem Manne gewissermaßen verkörpert. Ein inniges Eingehen auf die Kunst und auf die Weltanschauung Wagner's ist also von sehr weitreichendem Interesse.

An den Leser.

Wozu ich nun den ernsten Leser dieses Buches auffordern möchte, das ist, mit unbemäntelter, aufrichtiger Sympathie dem Wirken Wagner's zu folgen und seinem Worte zu lauschen; wie Carlyle uns belehrte, ist dies die einzige Art, sein *Geheimnis* zu erforschen. Das Geheimnis eines Richard Wagner erforschen, heißt aber sein eigenes Leben bereichern. Sollten wir auch meinen, daß er hier und dort geirrt habe, sollten wir auch zu entdecken glauben, daß selbst dieser weite Geist nicht ohne jene festen Grenzen blieb, welche die Individualität zu einer bestimmten Gestalt abschließen, zugleich aber, von außen, als Befangenheit erscheinen, — — — ist das denn ein Grund, um uns der Einsicht zu verschließen, daß ein Mann von dieser überragenden geistigen Größe selbst dort, wo er irrt, Licht um sich verbreite? Und wer ist derjenige, der mit solcher apodiktischen Sicherheit behauptet, Richard Wagner sei in irrtümlichen Anschauungen befangen? Was *Wagner gethan* hat, das wissen wir, sein Werk zeugt für ihn und

giebt uns ein starkes Vertrauen zu seinem Urteil — nun trete der Gegner hervor und zeige *seine* Thaten! dann wollen wir auch ihm willig lauschen. „An ihren Thaten sollt ihr sie erkennen!“

Richard Wagner schreibt einmal an Liszt: „Sieht man, wie weniges Stich hält, gewahrt man immer wieder die *rasende Oberflächlichkeit*, den unglaublichen Leichtsinn, die absolute Vergnügungssucht aller und überall um sich herum, so kommt man sich *mit seinem Ernste* oft sehr komisch vor“. Und dennoch, nur im Sinne dieses tiefsten, heiligsten *Ernstes* wurde das vorliegende Buch verfaßt, und wird es hiermit Wohlwollenden dargereicht, solchen, die mit dem Verfasser zusammen „nach Fülle des Verstandes“ zu streben gewillt sind.

Alles Halbsein sich entwöhnen
Und im Ganzen Vollen
Schönen
Resolut zu leben!

Erſtes Kapitel.

Richard Wagner's Lebensgang.

Ihm war ein volles Maß und Ziel
verliehen in zwei Dingen:
im Leid und im Gelingen.

Gottfried von Straßburg.

Printed in Germany

H. Herkomer pinx 1877 — Photogravure Bruckmann

Original im Hause Wahnfried, Bayreuth

Einleitung.

Nicht um Neues zu entdecken, sondern um
das Entdeckte nach meiner Art anzusehen.
Goethe.

Das Schema.

Richard Wagner's hochverdienter Biograph, Karl Friedrich Glasenapp, bedarf nicht weniger als dreier Bände in Hochoktav, jeder Band im Umfang von 25 bis 30 Bogen und ziemlich eng gedruckt, um uns eine durchaus nicht zu sehr ins einzelne gehende Lebensbeschreibung des großen Meisters zu geben. Wenige Künstler haben auch ein so ereignisvolles Leben gehabt. Schon hierin — wie in so manchem anderen — erinnert Wagner an die Künstler der italienischen Blütezeit. Durch seine Adern fließt ein Blut so heiß und ungestüm wie selten bei einem Nordländer. Von Stadt zu Stadt, von Land zu Land jagte er seinem Ziele zu. Heute Musikdirektor an einer deutschen „Provinzschmiere", morgen in der Weltstadt Paris dem Hungertode nahe; heute Hofbeamter des sächsischen Königs, morgen ein steckbrieflich verfolgter Flüchtling in der Fremde; heute des letzten Hoffnungsschimmers bar, nur noch einen Schritt entfernt vom Tode aus letzter Verzweiflung, morgen der erklärte Freund und Schützling eines mächtigen Monarchen; heute in tiefster Einsamkeit der Alpen, ein Weltflüchtiger, der einzig seinem Schaffen lebt, morgen der Erbauer des Bayreuther Festspielhauses, welcher Kaiser und Könige zu Gast empfängt und begeisterte Scharen aus allen Weltteilen um sich versammelt sieht — — — —. Wagner's Leben ist also schon an und für sich ein spannendes Drama: kein Jahr, das nicht des Interessanten voll wäre.

Da aber nun sowohl des Umfanges als der ganzen Anlage des vorliegenden Werkes wegen von einer detaillierten Schilderung dieser Lebensereignisse hier abgesehen werden mußte, so habe ich mir vorgenommen, etwas ganz anderes zu geben, nämlich **eine Skizze**, eine Umrißzeichnung. Das kann nur gelingen, wenn man eine wesentlich andere

Methode als die der chronistischen Aufzählung verfolgt.[1]) Denn in einer kurz gedrungenen Chronik bleiben nur Namen und Zahlen; ein solches Werk ist ein bloßes Gerippe; eine Umrißzeichnung vermag dagegen, wie die Skizzen aller großen Maler beweisen, das Charakteristische und Eigentümliche einer stark ausgeprägten Individualität in wenige Striche hineinzubannen. Es dürfte sich herausstellen, daß gerade in der „Skizze", die so viele äußere Details vernachlässigen muß, das innere Leben, das „Wesentliche" (wie Schopenhauer sich ausdrückt) mit besonderer Kraft sich darstellt.[2])

Nun haben wir es aber hier nicht mit dem Auge zu thun, welches die vielfach verschlungenen Linien einer Zeichnung sofort als Einheit erfaßt, sondern mit der Vernunft. Dieser müssen wir die Einheit gleich zum Anfang als Form geben, das heißt als „Formel"; denn die Gestalt des Gedankens ist eine geometrische. Alle später entdeckten Abweichungen verwirren den Geist nicht, wenn er sie nur auf ein ursprüngliches, ein- für allemal feststehendes „Schema" zurückführen kann. — Ist doch das wirkliche Leben selbst, in seinem ganzen äußeren Verlauf, gewissermaßen auch nur ein Schema, in welchem die Individualität nicht frei, nicht ihrer ungetrübten Eigenart gemäß zur Äußerung gelangt, sondern den Schablonen angemessen, welche die Zeit ihr aufzwang. Die schematische Betrachtungsweise entbehrt folglich nicht einer gewissen inneren Berechtigung.

Ein solches, höchst einfaches Schema zur bequemen, vorläufigen Übersicht von Wagner's Leben will ich nun hier, in dieser Einleitung, dem Leser bieten. Ich nenne es aber ausdrücklich ein „Schema", damit die Bedeutung dieser Zurückführung der unendlich verwickelten Lebensfäden auf einfache Linien offen und deutlich als eine mehr oder minder willkürliche Operation der Vernunft eingestanden werde. — In den folgenden Abschnitten des Kapitels soll dann das Nähere zur Darstellung kommen, wobei dieses Schema seine Ecken und Kanten verlieren und in seiner Bedeutung als bloßes Werkzeug zur plastischen Gestaltung erscheinen wird.

Allgemeine Symmetrie des Lebensganges.

Je weniger man das Gedächtnis mit Daten und Namen belastet, um so plastischer gestaltet sich ein Bild in unserem Kopf. Ein einziges Datum, und dazu eine einzige Zahl, genügen nun, um uns einen vorläufigen Überblick über Wagner's Leben zu verschaffen; beide — sowohl Zahl wie Datum — sind zufällig so beschaffen, daß sie, ohne besondere mnemotechnische Künste, sich sofort unauslöschlich dem Gedächtnis einprägen.

In dem Jahre von Deutschlands Befreiung aus dem fremden Joch, in dem Jahre der großen Völkerschlacht bei Leipzig, 1813, wurde Wagner, dieser deutscheste aller Künstler, geboren. Damals wurde der welsche Feind vom vaterländischen Boden vertrieben; sein Geist aber herrschte noch mächtig in Deutschland weiter: Keiner hat nun gegen diesen Bann, der nicht mit Kanonen zu brechen war, und der namentlich auf der deutschen Bühnenkunst wie ein Fluch lastete, gewaltiger angefochten, als Richard Wagner. Jetzt beherrscht deutsche Kunst — deutsche Dichtung, deutsche Musik und vor allem das deutsche Drama — die ganze Welt; jährlich pilgern ungezählte Tausende aus allen Weltteilen nach Deutschland um seiner Kunst willen, und „der Franzose holt in Bayreuth sich das Gesetz". Heerführer und Sieger in dieser zweiten Völkerschlacht ist Richard Wagner.

---

[1]) Als Anhang zu diesem Kapitel findet der Leser eine Tafel zur Chronik von Wagner's Leben.

[2]) „Zu dem Unwesentlichen des Lebenslaufes gehört die nähere Bestimmung der Begebenheiten und Handlungen, welche der Stoff sind, an dem der empirische Charakter sich zeigt. — — — So z. B. ist es unwesentlich, ob man um Nüsse oder Kronen spielt: ob man aber beim Spiel betrügt oder ehrlich zu Werke geht, das ist das Wesentliche." (Schopenhauer.)

Das Geburtsjahr Wagner's, 1813, zu vergessen, ist folglich ganz unmöglich; man braucht nur daran zu denken, daß Er, der die deutsche Kunst zum Siege führen sollte, in dem Jahre geboren wurde, da die deutschen Waffen den Feind vernichteten und hiermit die Grundlage zu Deutschlands künftiger Größe legten.

Der Psalmist sagt aber in einem allbekannten Vers: „Unser Leben währet siebenzig Jahre"; und genau „siebenzig Jahre" währte Wagner's Leben.

Das Jahr 1813 und die Zahl siebzig: sie geben uns also zunächst die abstrakte Gestalt von „Wagner in der Zeit", wenn ich so sagen darf. Sie geben uns aber nicht bloß den Anfangs- und den Endpunkt, 1813 und 1883; sondern es ergiebt sich aus ihnen noch ein drittes entscheidendes Datum.

Das Schicksal hat es nämlich so gefügt, daß Wagner's Leben aus zwei symmetrischen, absolut gleich langen Hälften bestand: denn genau 35 Jahre nach seiner Geburt, genau 35 Jahre vor seinem Tode, trat eine so einschneidende und entscheidende Wendung ein, welche sowohl die äußere Gestaltung seines ferneren Schicksals, wie auch die Kundgebung des inneren Menschen in sehr wesentlichen Punkten veränderte und dauernd verwandelte, daß die Einteilung von Wagner's Leben in zwei gleich lange Epochen kaum schematisch zu nennen ist, so sehr entspricht sie den äußeren Ereignissen und dem inneren Entwicklungsgang. Diese Wendung trat, wie gesagt, an dem mathematischen Mittelpunkt des Lebens ein, d. h. also in Wagner's sechsunddreißigstem Lebensjahre.

Am 9. Mai 1849 mußte Wagner aus Dresden, wo er damals Hofkapellmeister war, und bald darauf aus Deutschland fliehen, um nunmehr lange Jahre in der Fremde, als steckbrieflich verfolgtes, „politisch gefährliches Individuum" zu leben. Diese Verbannung aus Deutschland ist die sichtbare Trennungslinie zwischen den beiden Lebensepochen. — Auf innere Vorgänge und Entwicklungsmomente habe ich hier, beim Entwerfen dieses Schemas, kein Gewicht zu legen; das könnte nur irreführen; äußere, sichtbare Thatsachen genügen, um diese zwei Lebenshälften Wagner's von einander zu unterscheiden. Namentlich eine Erwägung wird uns hierbei vorzügliche Dienste leisten.

Bis zu jenem 9. Mai 1849 lebte Wagner inmitten unserer Gesellschaft, wie jedes andere Mitglied derselben; er hatte sich mit zwanzig Jahren für den bürgerlich anerkannten Beruf eines Kapellmeisters entschieden, und es in dieser Laufbahn bis zu der angesehenen Stelle eines Hofkapellmeisters gebracht. Von jenem 9. Mai 1849 an hat nun Wagner nie mehr irgend ein Amt bekleidet, und zwar prinzipiell nicht. Über diesen Vorgang berichtet er selber: „Ich kehrte mit Entschiedenheit einer Welt den Rücken, der ich meinem Wesen nach längst nicht mehr angehörte" (IV, 406). Wie diese Worte gemeint sind, wird sich erst nach und nach, im Verlaufe der Darstellung, ergeben. Einstweilen genügen sie, um zu zeigen, daß hier kein Zufall des Schicksals, keine Laune des Meisters vorliegt, sondern eine grundsätzliche Abwendung. Mit vollem Bewußtsein kehrte Wagner unserer Welt — namentlich also unseren modernen öffentlichen Kunstzuständen — den Rücken: um seine volle Unabhängigkeit zu wahren, durfte er ihr Gnadenbrot nicht mehr annehmen; um auf sie in seinem Sinne zu wirken, mußte er außerhalb dieser Welt stehen; damit seine musikalische Kraft ganz in den Dienst seiner dichterischen Schöpfungen träte, durfte er sie nicht mehr zu handwerksmäßigen Leistungen gebrauchen — — — kurz, in diesem Zurücktreten von der öffentlichen, fachmännisch-musikalischen Laufbahn, kommt etwas Entscheidendes zum Ausdruck, so daß wir unzweifelhaft berechtigt sind, das äußere Moment, in welchem ein so tief-innerer Vorgang sich widerspiegelt, für unser Schema festzuhalten.

Wagner's Leben beginnt also im Jahre 1813, es währt siebzig Jahre, und es gliedert sich in zwei gleich lange, äußerlich und innerlich wesentlich von einander unterschiedene Epochen.

Nähere Einteilung.

In diesem also gegliederten Leben herrscht nun nicht bloß in der soeben berührten Zweiteilung, sondern auch weiter, im einzelnen, eine eigentümliche Symmetrie; sie gestattet uns in ungezwungener Weise, nachdem wir eine deutliche Vorstellung dieses Lebenslaufes „in der Zeit" gewonnen haben, ihn uns jetzt auch „im Raume" plastisch zu vergegenwärtigen und einzuprägen.

Jede dieser zwei Lebenshälften läßt sich nämlich nach den aufeinander folgenden Aufenthaltsorten Wagner's in vier Perioden einteilen, — Perioden zwar von sehr verschiedener Dauer, die aber dadurch sich der Phantasie und dem Gedächtnis empfehlen, daß jede einzelne Periode in der zweiten Epoche mit der entsprechenden in der ersten parallel geht und zugleich mit ihr kontrastiert.

In der ersten Lebenshälfte unterscheiden wir folgende vier Perioden:

1. 1813—1833: Aufenthalt in der engeren sächsischen Heimat (Dresden und Leipzig). Es ist die Periode der frühen Jugend, des Erlangens der ersten Elemente künstlerischer Fertigkeiten und der ersten Versuche auf dichterischem und musikalischem Gebiete; Erwählung des Opernfaches.

2. 1833—1839: erste Wanderperiode; Eintritt ins öffentliche Leben; Thätigkeit als Kapellmeister an verschiedenen deutschen Provinzialbühnen (Würzburg, Magdeburg, Königsberg, Riga); Erlernung der praktischen Theatertechnik.

3. 1839—1842: erster freiwilliger Aufenthalt in der Fremde (Paris); vergebliches Bestreben, in der Weltstadt durchzudringen.

4. 1842—1849: Dresden; Wirksamkeit an einer der bedeutendsten Bühnen Deutschlands als Hofkapellmeister.

In der zweiten Lebenshälfte unterscheiden wir folgende vier Perioden:

1. 1849—1859: aus der Heimat verbannt; Aufenthalt in Zürich; Eintritt in die volle, bewußte Mannesreife; Entstehung der grundlegenden Kunstschriften (Oper und Drama u. s. w.); endgültige Abwendung von der Opernbühne.

2. 1859—1866: zweite Wanderperiode; Thätigkeit als Aufführer eigener Werke an einer Reihe großstädtischer Bühnen (Paris, Wien, München); notgedrungene Versuche, mit dem modernen Theater wieder anzuknüpfen.

3. 1866—1872: zweiter freiwilliger Aufenthalt in der Fremde (Triebschen bei Luzern); völlige Abgeschiedenheit von der Welt.

4. 1872—1883: Bayreuth; Erbauung des Festspielhauses, Begründung der deutschen Bühnenfestspiele.

Beschränkte Gültigkeit des Schemas.

Ich glaube, diese Einteilung spricht für sich und bedarf kaum eines Kommentars. — Es bleibt mir also nur zu wiederholen, daß dieses Schema absichtlich und ausdrücklich an Äußerliches anknüpft. Die zeitliche Dauer und der örtliche Aufenthalt bilden gewissermaßen Abscissen und Ordinaten der vielgewundenen Lebenskurve. Wie sehr nun diese äußere Gliederung des Lebens auch hier wiederum inneren Vorgängen entspricht, das ergiebt sich aus der oberflächlichsten Betrachtung, da jede neue Periode das Ergebnis eines bestimmten Willensentschlusses ist. Man übersehe jedoch nicht, daß diese Willensbewegungen nur Symptome sind, und daß es nichts Ungereimteres geben könnte, als den Entschluß von seinen langsam gereiften Beweggründen zu trennen; eine schematische Übersicht von der geistigen Entwicklung eines Menschen geben zu wollen, ist einfach ein wahnwitziges Unternehmen.

So darf man z. B. auch kein besonderes Gewicht darauf legen, daß in jeder einzelnen Periode der ersten Lebenshälfte zwei Bühnenwerke entstanden: in der ersten

eine große Tragödie und ein Schäferspiel; in der zweiten Die Feen und Das Liebesverbot; in der dritten Rienzi und Der Fliegende Holländer; in der vierten Tannhäuser und Lohengrin. Es ist zwar mnemotechnisch interessant, das zu wissen; viele Werke aber — z. B. Lohengrin — haben jahrelang in der Phantasie des Autors gelebt; niemand vermag es, aus dem verfitzten Knäuel bestimmender Einflüsse denjenigen herauszufinden, der zumeist dazu beigetragen hat, dieses Werk gerade im Jahre 1847 entstehen zu lassen. Es ist nicht einmal immer möglich, Ursache und Wirkung von einander zu unterscheiden. Rienzi könnte man z. B. direkt von Erfahrungen an der Pariser Großen Oper beeinflußt glauben; in Wahrheit war aber Rienzi schon zur Hälfte ausgeführt, als Wagner zum erstenmal nach Paris ging. — In der zweiten Lebenshälfte würden derartige gewaltsame Versuche erst recht irreführen. So wenn man z. B. Tristan mit der ersten Periode, Die Meistersinger mit der zweiten, Der Ring des Nibelungen mit der dritten, und Parsifal mit der vierten Periode in besondere Verbindung bringen wollte, wozu die Daten der Vollendung dieser Werke eine Handhabe bieten möchten. Denn in Wirklichkeit erstreckt sich die Entstehungszeit eines jeden dieser Werke über eine große Reihe von Jahren: Die Meistersinger von 1845—1867, der Nibelungenring von 1848—1874, Parsifal von 1854—1882; nur Tristan ist innerhalb einer einzigen Periode (1854—1859) entstanden.

Man nehme also dieses Schema für das, was es ist: ein bequemes Mittel zur vorläufigen Übersicht von Wagner's Lebensgang und zur Befestigung desselben im Gedächtnis.

Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor andern auszeichnen, und sie ist auch die meinige.

Beethoven.

1. (1813—1833.)

Die Familie.

Richard Wagner's Geburtshaus.

Richard Wagner wurde am 22. Mai 1813, in Leipzig, geboren.

Seinem Biographen ist es gelungen, die Ahnenreihe bis ins Jahr 1643 hinauf zu verfolgen. Daraus entnehmen wir, daß die Familie eine ursächsische ist; kein Mitglied derselben hat bis zu diesem Jahrhundert die Grenze des engeren Vaterlandes überschritten. — Bis zur zweiten Generation vor Richard Wagner waren dessen Vorfahren Schullehrer und Organisten in kleinen Gemeinden. Sein Großvater jedoch genoß schon die volle akademische Bildung und studierte in Leipzig Theologie; als er aber empfand, daß er nicht für den geistlichen Beruf bestimmt sei, trat er in die Steuerverwaltung ein. Mit Hinsicht auf die wissenschaftlichen Lehren von der Vererbung mit Überspringung einer Generation wäre es von Interesse, gerade über diesen Gottlob Friedrich Wagner Näheres berichten zu können;

es hat sich aber leider nichts weiter ermitteln lassen, als daß er sich früh und glücklich vermählte, daß er „eine weit über den Gesichtskreis eines damaligen Beamten hinausgehende Bildung besaß", und daß er seinen zwei Söhnen eine vorzügliche Erziehung zu teil werden ließ. Um so ausgiebiger sind die Mitteilungen, die wir über diese beiden Söhne, Friedrich und Adolf, besitzen.

Der ältere Bruder, Friedrich Wagner, Richard Wagner's Vater, studierte in Leipzig die Rechte und trat dann, dem Beispiel seines Vaters folgend, in den Staatsdienst ein, in welchem er es zu einer sehr geachteten Stellung brachte. Wie weit sein geistiger Horizont den eines gewöhnlichen Stadtgerichts-Aktuarius übertraf, beweist schon zur Genüge seine ziemlich umfangreiche und vielseitige Privatbibliothek, in welcher hauptsächlich die klassischen Autoren des Altertums gut vertreten waren. Am auffallendsten ist aber seine leidenschaftliche Begeisterung für das Theater! Konnte der vielbeschäftigte Beamte auch nur wenige Mußestunden der Bühnenkunst widmen, er hatte doch für sie mehr als eine bloß dilettantische Passion: die erste Aufführung eines neuen Dramas von Schiller z. B. wurde alljährlich wie ein Familienfest gefeiert; Schauspieler bildeten seinen intimsten Hausverkehr, und in guten Dilettantenvorstellungen trat er selber mit Erfolg auf. — In Richard Wagner's Vater begegnen wir folglich einer angeborenen, stark ausgesprochenen Anlage für das Theater. An und für sich bemerkenswert, gewann infolge von Friedrich Wagner's frühem Tode gerade diese Liebhaberei an Bedeutung für seine Kinder. Denn er starb schon am 22. November 1813, genau sechs Monate nach der Geburt seines Sohnes Richard, und kurze Zeit darauf heiratete seine Witwe den damals sehr hochgeschätzten Schauspieler Ludwig Geyer, einen der besten Freunde ihres ersten Gatten. Auf das Zureden Friedrich Wagner's war aber Geyer Schauspieler geworden! Durch diese eigentümliche Verkettung der Umstände verdankt Richard Wagner es also seinem eigenen Vater, wenn er inmitten der Welt des Theaters zum Bewußtsein erwachte.

Auf Ludwig Geyer komme ich gleich zurück. Vorher muß ich noch einige Worte über Richard Wagner's Onkel, Adolf Wagner, sagen; denn dieser Mann ist uns doppelt interessant: erstens, als ein hervorragender Vertreter der ungewöhnlichen Begabung, die in dieser Familie herrschte, und zweitens, weil er auf seinen Neffen in der kritischen Zeit seiner Entwicklung (die letzten Gymnasialjahre und die Zeit seiner Universitätsstudien) fördernd und bildend eingewirkt hat.

Der Name Adolf Wagner ist aus der deutschen Litteraturgeschichte bekannt, kaum mehr aber als der bloße Name. Diesem grundgelehrten und unermüdlich fleißigen Manne hätte es nicht an Gestaltungskraft gefehlt, dafür zeugen verschiedene seiner Versuche; vor der fabelhaften Vielseitigkeit seiner Interessen schwand aber die nötige Konzentrierung, und seine Natur war eine zu künstlerisch empfängliche, als daß er seine eigene Persönlichkeit den vielen fremden Einflüssen gegenüber hätte intakt erhalten können. Ein vergleichender Blick auf Herder belehrt über dieses Verhältnis: denn daß dieser, trotz seiner encyklopädischen Vielseitigkeit, dennoch als scharf ausgeprägte Gestalt vor uns steht, hängt wesentlich mit der — aus einer egoistischen, nicht durchwegs künstlerischen Gemütsart hervorgehenden — Selbstbehauptung zusammen, die er sogar den Größten entgegensetzt; hierdurch entsteht das Gleichgewicht wieder; und sehen wir auch den, der die Seelen der fernsten Völker verstand, das nahe Große gar oft verkennen, so müssen wir doch zugeben, daß sich hierin die Kehrseite einer großen, bewußten Persönlichkeit bekundet. Adolf Wagner fehlte dieser knochige Rückgrat; er verkannte nichts, er verstand alles; von der altgriechischen Tragödie bis zu Burns und Byron, von der abstrakten Metaphysik Giordano Bruno's bis zur Geschichte der Malerei — — — sein unendlich weites Künstlerherz, sein das Fernstliegende sympathetisch erratender Verstand umfaßten alles mit gleicher Liebe. Seine eigene

Persönlichkeit kam hierdurch nicht zur Geltung, und so sehen wir ihn auch seine Thätigkeit hauptsächlich dem Liebeswerke gelehrter Ausgaben, Kommentarien und Übersetzungen widmen.[1]) Dennoch bleibt er eine fesselnde Erscheinung, namentlich durch seine nahe Blutsverwandtschaft mit dem Manne, bei dem die gleiche Universalität des Geistes mit einer Gestaltungskraft gepaart war, wie sie nur den wenigen Größten aller Zeiten zu teil wurde. — Bemerkenswert ist auch noch, daß unter Adolf Wagner's selbständigen Werken seine Lustspiele (nach der Versicherung des Litteraturhistorikers Kurz) das Beste sein sollen, so daß

Adolf Wagner.

auch bei ihm ausgesprochenes Bühnentalent vorliegt, — und daß durch die Schrift Theater und Publikum der alte Onkel den ersten Anstoß gegeben haben dürfte zur Empörung Richard Wagner's gegen die Schmach unserer modernen Kunstzustände.

---

[1]) Von seinen zahlreichen eigenen Schriften, die sich über die verschiedensten Gattungen erstrecken, von Abhandlungen über die griechischen Dichter bis zum Roman und Lustspiel, scheinen seine Biographien der Reformatoren und seine Studie: Zwei Epochen der Modernen Poesie (eine Parallele zwischen Dante, Petrarca, Boccaccio auf der einen und Goethe, Schiller, Wieland auf der anderen Seite) das Bedeutendste zu sein; er war auch ein fleißiger Mitarbeiter an der allerersten Ausgabe des Brockhausischen Konversationslexikons. Seine Übersetzungen reichen von Sophokles und Cäsar bis zu Lanzi's Geschichte der Malerei. Berühmt ist seine Gesamtausgabe der Werke Giordano Bruno's in den Ursprachen (lateinisch und italienisch); die italienischen Klassiker hat er unter dem Titel: Parnasso italiano herausgegeben; ihm verdankt man auch die erste vollständige Ausgabe der Gedichte von Robert Burns in englischer Sprache.

Richard Wagner's Mutter.

Von Wagner's Mutter weiß ich nicht viel zu berichten. Sie war eine vortreffliche Frau und Mutter; ihr Sohn Richard hat sie abgöttisch geliebt;[1]) die Erinnerung an sie und an ihre Mutterliebe stärkte ihn in allen Stürmen seines Lebens; noch am Abend vor seinem Tode hat er von ihr erzählt. Alle, die sie gekannt haben, gedenken ihrer in sympathischen Worten; und wenn nach dem Tode ihres zweiten Gatten Ludwig Geyer ihr Haus dennoch der Mittelpunkt eines kleinen Kreises von Künstlern und Kunstfreunden blieb, so dürfen wir wohl annehmen, daß der schlichten Frau ein besonderer Reiz zu eigen war. Aus ihrem Bilde spricht Anmut, Witz und gute Urteilsfähigkeit.

Ludwig Geyer, der Wagner's verwitwete Mutter im Jahre 1814 heiratete und von nun an bei dem kleinen Richard des Vaters Stelle mit zärtlichster Liebe vertrat, war nach jeder Richtung hin der warmen Freundschaft würdig, die Friedrich Wagner ihm gewidmet hatte. Dem Willen seines Vaters gehorchend, hatte Geyer die Rechte studiert, wurde aber dann, dem eigenen Drange folgend, Maler und Schauspieler. Als Porträtist erwarb er sich einen so ausgezeichneten Ruf, daß er den Auftrag erhielt, die königlichen Familien in München und Dresden zu malen. Als Schauspieler glänzte er namentlich durch die Vielseitigkeit seiner Begabung; auf allen deutschen Bühnen war er ein gern gesehener Gast. Später entdeckte Carl Maria von Weber Geyer's Talent zum Gesang und ließ ihn gern in seinen Opern auftreten. Auch als Lustspieldichter versuchte sich Geyer mit Erfolg.[2]) — Hier interessiert uns dieser liebenswürdige und so reich begabte Stiefvater Richard Wagner's hauptsächlich darum, weil infolge seiner Verbindung mit Wagner's Mutter der zukünftige Meister von frühester Jugend an mitten in der Theaterwelt aufwuchs.

Die ersten Eindrücke.

Friedrich Wagner, Richard Wagner's Vater, war in Beamtenkreisen aufgewachsen, wie man sich entsinnt; seine leidenschaftliche Liebe für das Theater hatte sich nur nach und nach entwickeln können; sein Sohn dagegen, infolge seines verwandtschaftlichen Verhältnisses zu dem Schauspieler Geyer, wuchs fast buchstäblich auf der Bühne auf. In einem Alter, wo andere Kinder das Theater kaum dem Namen nach kennen, war Richard Wagner schon ein fleißiger Besucher desselben; wollte ihn die Mutter abends seiner Schularbeiten wegen zu Hause behalten, so weinte er, bis er sich die Erlaubnis erwirkt hatte, fort — ins Theater! — zu laufen; ja, Geyer hatte eine so besondere Vorliebe für den kleinen Kunstenthusiasten gefaßt, daß er ihn sogar in die Proben gern mitnahm. Daß außerdem im elterlichen Hause hauptsächlich Schauspieler verkehrten und die Bühne einen täglichen Gesprächsstoff bildete, liegt auf der Hand. Nun behauptet man, die praktische Erfahrung sei für den Bühnendichter das Unentbehrlichste: ich wüßte keinen Dramatiker, der seine praktische Erfahrung so früh zu sammeln begonnen hätte wie Wagner; vor allem, ich wüßte keinen Dichter, dessen Phantasie von dem allerersten Erwachen seines Bewußtseins an so nachdrücklich und ununterbrochen auf das Theater gewiesen worden wäre, wie das bei Wagner der Fall war. — Schon Ende 1821 starb Geyer; Richard war erst acht und ein halb Jahr alt. An den soeben erwähnten Einflüssen änderte dieser Todesfall aber wenig oder gar nichts; denn Wagner's um vierzehn Jahre älterer Bruder, Albert (geb. 1799), hatte schon, dem „Wagnerischen" Drange zum Theater folgend, seine medizinischen Studien über Bord geworfen und war Schauspieler und Sänger geworden; seine Schwestern — Rosalie (geb. 1803), Louise (geb. 1805), Klara (geb. 1807) — waren ebenfalls zur Bühne gegangen; außerdem waren die treuesten, wirklich aufopfernden Freunde der nun zum zweitenmale verwaisten Kinder Berufsgenossen Ludwig Geyer's.

---

[1]) Siehe den wundervollen Brief an seine Mutter bei Tappert, S. 72.

[2]) Sein Bethlehemitischer Kindermord ist unlängst in Reclams Universalbibliothek erschienen.

Der erste, konstanteste, eigenartigste und für seine ganze Zukunft gewichtigste Eindruck der zwanzig ersten Lebensjahre ist also Wagner's enge Berührung und Verknüpfung mit dem Theater.

Weniger auffallend, aber doch recht bemerkenswert, ist ein zweiter Umstand: von allen wahrhaft großen Meistern der Tonkunst ist Wagner der erste, der eine gediegene klassische Bildung genossen hat.

Die Bewältigung des technischen Apparates ist in der Musik so umständlich, namentlich wenn noch, wie gewöhnlich, die virtuose Beherrschung eines oder mehrerer

Ludwig Geyer.

Instrumente dazu kommen soll, daß fast alle großen Tonkünstler Söhne von ausübenden Musikern sind, weil nur solche ihre Kinder vom frühesten Alter an fast alle Kräfte, fast alle Aufmerksamkeit der Aneignung technischer Fertigkeiten zuwenden lassen; sonst erreicht selbst der genial Begabte niemals jenen Grad von mechanischer Virtuosität, ohne welchen er in der Welt weder seinen Lebensunterhalt noch Anerkennung findet. Gewiß wird niemand in der einseitigen Bildung eines Bach, eines Mozart, eines Beethoven den Grund zu einer Zurücksetzung dieser Männer finden. Nichtsdestoweniger sind diese großen Künstler durch jenen Umstand aus den Kreisen der höchsten Kultur der Nation gewissermaßen

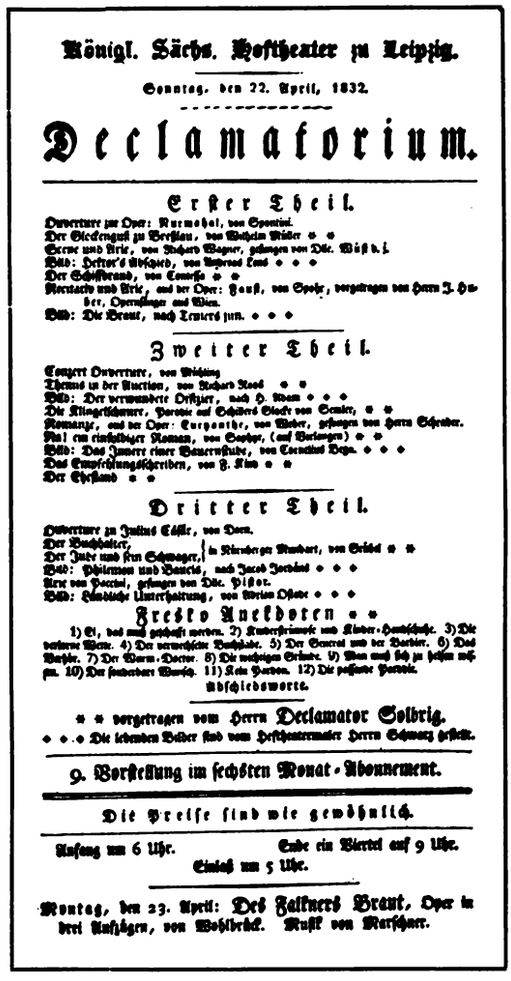
ausgeschlossen und auf das eine beschränkte Feld der Musik angewiesen geblieben. Dieses trat namentlich dann schmerzlich und für die Kunst verhängnisvoll hervor, sobald sie, dem notwendigen Entwicklungsgang der Musik folgend, dem Drama sich zuwandten. Wie anders hätte ein Mozart von weitem Bildungshorizont seine Stoffe gewählt! Mit welcher Autorität hätte er seinen elenden Textdrechslern (falls er ihrer überhaupt bedurft hätte) den rechten Weg gewiesen!

Richard Wagner nun hat wesentlich die selbe Bildung genossen, wie z. B. Goethe und Schiller sie besaßen. — Als Wagner's Mutter Ludwig Geyer heiratete, zog die Familie nach Dresden, wo Geyer am Theater ständig engagiert war; nach Geyer's Tode kehrte sie in das heimatliche Leipzig zurück; in Dresden besuchte Wagner die altberühmte Kreuzschule, in Leipzig das Nicolaigymnasium; dann ließ er sich an der Universität Leipzig als Student der Musik und der Philosophie immatrikulieren. Eine gelehrte Bildung bedeutet dieses Programm nicht, wohl aber eine gründliche und umfassende. — Besonderes Interesse gewinnt nun dieser Bildungsgang dadurch, daß Wagner — der sonst kein Wunderkind war — schon von seinem ersten Eintritt in die Schule an eine sehr ungewöhnliche Begabung für die klassischen Sprachen bekundete, so daß seine Lehrer ihn für einen geborenen Philologen hielten. Ein geborener „Sprachgewaltiger" war er jedenfalls. Diese Liebe für das klassische Altertum — worunter namentlich griechische Sprache und Dichtkunst zu verstehen sind — und für Sprachforschung überhaupt hat Wagner sein ganzes Leben lang empfunden. Wer die großartige Bibliothek des Hauses Wahnfried (jenes beredtste Zeugnis für die Universalität von Wagner's Geist) zu durchmustern die Gelegenheit hat, wird bemerken, daß Sprachwissenschaft bis an seinen Tod des Meisters Lieblingsstudium geblieben ist.[1])

Die volle Bedeutung dieser frühzeitigen Beschäftigung mit den Autoren des klassischen Altertums erfaßt man aber erst dann, wenn man sie im Lichte jenes anderen und bestimmendsten Einflusses betrachtet: jener frühzeitigen Vertrautheit mit dem Theater. Gerade die dramatischen Autoren, Äschylos und Sophokles, fesselten den Knaben, und im Alter von nur dreizehn Jahren erlernte Wagner auf eigene Faust das Englische, um Shakespeare in der Ursprache kennen zu lernen. Dieses auf der Bühne aufgewachsene Kind begriff eben sofort einen Sophokles und einen Shakespeare, wenn auch noch nicht in ihrem tiefsten, so doch in ihrem wahrsten Wesen: nicht als Zierden der Litteratur, sondern als Bühnendichter, als künstlerische Schöpfer, die einzig von der Bühne aus ganz zu begreifen sind. Für ihn waren diese Männer nicht ferne Gestalten, die man anstaunt und philologisch „kommentiert", sondern gerade was diese redeten, war für ihn das Allernächste, das Allerverständlichste. Auf der anderen Seite bewirkte aber die frühe und innige Bekanntschaft mit den größten Dramatikern aller Zeiten eine Idealisierung seiner eigenen kindlichen Theatereindrücke; sie lehrte ihn ahnen, daß die Bühne eine unermeßliche künstlerische Macht sei und die Fähigkeit zu vielem Höchsten in sich schließe.

Überblicken wir diese so entscheidend wichtigen zwanzig ersten Lebensjahre, so sehen wir, daß die eingeborne geniale Anlage durch die äußeren Umstände in einem seltenen Maße gefördert wurde: das frühe Vertrautsein mit dem Theater, der Verkehr mit Bühnenkünstlern, der bleibende Eindruck von Carl Maria von Weber's Direktion, die Gesangsstudien der Schwestern, der tägliche Aufenthalt in dem Maleratelier des Stiefvaters, die beständige Wechselwirkung zwischen den bloß gelesenen dramatischen Meisterwerken und

[1]) Diese Thatsache ist namentlich der Beachtung derjenigen zu empfehlen, die — oft auf Grund sehr mittelmäßiger eigener Fachkenntnisse — wähnen, über die Sprache in Wagner's Dichtungen mit einer gewissen Geringschätzung aburteilen zu dürfen.



Königl. Sächs. Hoftheater zu Leipzig.

Sonntag, den 22. April, 1832.

Declamatorium.

Erster Theil.

Ouverture zur Oper: Nurmahal, von Spontini.
Der Glockenguß zu Breßlau, von Wilhelm Müller * *
Szene und Arie, von Richard Wagner, gesungen von Dlle. Wüst d. j.
Bild: Hektor's Abschied, von Andreas Lens * * *
Der Schiffbrand, von Contessa * *
Recitativ und Arie, aus der Oper: Faust, von Spohr, vorgetragen von Herrn J. Huber, Opernsänger aus Wien.
Bild: Die Braut, nach Teniers jun. * * *

Zweiter Theil.

Conzert Ouverture, von Mühling
Thema in der Auction, von Richard Roos * *
Bild: Der verwundete Offizier, nach H. Adam * * *
Die Klingelschnurr, Parodie auf Schillers Glocke von Semler, * *
Romanze, aus der Oper: Euryanthe, von Weber, gesungen von Herrn Schrader.
Na! ein einfoldiger Roman, von Saphyr, (auf Verlangen) * *
Bild: Das Innere einer Bauernstube, von Cornelius Bega. * * *
Das Empfehlungsschreiben, von F. Kind * *
Der Ehestand * *

Dritter Theil.

Ouverture zu Julius Cäsar, von Dorn.
Der Buchhalter, | in Nürnberger Mundart, von Grübel * *
Der Jude und sein Schwager, |
Bild: Philemon und Baucis, nach Jacob Jordans * * *
Arie von Paccini, gesungen von Dlle. Pistor.
Bild: Ländliche Unterhaltung, von Adrian Ostade * * *

Fresko Anekdoten * *

1) Ei, das muß geschafft werden. 2) Kinderstrümpfe und Kinder-Handschuhe. 3) Die verlorne Wette. 4) Der verwechselte Buchstabe. 5) Der General und der Barbier. 6) Das Verhör. 7) Der Wurm-Doctor. 8) Die wichtigen Gründe. 9) Man muß sich zu helfen wissen. 10) Der sonderbare Wunsch. 11) Kein Pardon. 12) Die passende Parodie.

Abschiedsworte.

* * vorgetragen vom Herrn Declamator Solbrig.
* * * Die lebenden Bilder sind vom Hoftheatermaler Herrn Schwarz gestellt.

9. Vorstellung im sechsten Monat-Abonnement.

Die Preise sind wie gewöhnlich.

Anfang um 6 Uhr. Ende ein Viertel auf 9 Uhr.
Einlaß um 5 Uhr.

Montag, den 23. April: Des Falkners Braut, Oper in drei Aufzügen, von Wohlbrück. Musik von Marschner.

Erste schöpferische Versuche.

den — recht guten — Aufführungen der Werke Shakespeare's, Schiller's und Goethe's, sowie Iffland's, Kotzebue's und anderer geringerer Autoren, später dann die vielen und vorzüglichen Musikaufführungen im Leipziger Gewandhaus und der anregende Verkehr mit jenem gelehrten Onkel, Adolf Wagner, der fast die gesamte Weltlitteratur beherrschte, der selbst Bühnendichter war und sehr ausgesprochene Ansichten über die nötige Reform unserer Theaterzustände besaß, das Alles machte eine wunderbare Vereinigung aus, von anregenden, bildenden und ausnahmslos künstlerischen Eindrücken.

Über den künstlerischen Entwicklungsgang dieser Jugendzeit werde ich im dritten Kapitel Näheres mitteilen. Hier genüge es, festzustellen, daß Wagner von Anfang an Dichter — Dichter in Worten und in Tönen — gewesen ist, und daß er, ohne jemals nach rechts oder nach links abzuschweifen, ohne die Möglichkeit eines anderen Entscheides auch nur in Betracht zu ziehen, sich von früh an als zweifellos einzig und allein für die Kunst — und zwar für die Bühnenkunst — bestimmt betrachtet hat.

Schon mit zwölf Jahren verfaßte er ein Preisgedicht, das auf Veranlassung der Kreuzschule gedruckt wurde. Zur selben Zeit begann er Trauerspiele zu dichten. Unter dem Eindruck von Weber's Musik, bald darauf unter dem noch gewaltigeren von der Beethoven's, erwachte aber auch seine musikalische Begabung. Er versuchte sich mit sechzehn Jahren in einem „Schäferspiel", in welchem er Worte und Musik zugleich schrieb. Dies führte aber dann zu ernsten, reinmusikalischen Studien, die er während seiner Studentenzeit, bei Weinlig, dem Thomaskantor, vollendete. Als Übung in der Handhabung des musikalischen Apparates verfaßte er damals eine ansehnliche Reihe von Tonwerken (eine Symphonie, Ouverturen u. s. w.), zumeist für volles Orchester; mehrere wurden nicht ohne Erfolg im Leipziger Gewandhaus schon damals aufgeführt. Diese Kompositionen und Aufführungen fallen in die Zeit zwischen 1830 und 1832. Schon anfangs 1832 sehen wir aber den neunzehnjährigen Künstler zu seinem eigentlichen Felde, der Bühne, mit einer „Szene und Arie" zurückkehren, die im Leipziger Hoftheater aufgeführt wurde, und im Sommer 1832 entwirft er eine (unausgeführt gebliebene) Oper, Die Hochzeit.

Bald darauf betrat er die praktische Bühnenlaufbahn als Chordirigent und schrieb er sein erstes Bühnenwerk, Die Feen.

2. (1833—1839.)

Albert Wagner.

Würzburg.

Als Richard Wagner die nötige Reife erlangt hatte, um der Bühne auch praktisch näher treten zu können, traf es sich günstig für ihn, daß sein Bruder Albert als Schauspieler, Sänger und Regisseur am Stadttheater in Würzburg thätig war. Auf des Bruders Einladung begab sich Wagner im Januar 1833 dorthin, um als Chorrepetitor sich seine ersten Erfahrungen im Dirigieren zu sammeln. Gleich hier, am Beginne seiner Laufbahn, entwickelte er auch jene rastlose Thätigkeit, die ihn bis zum Tode ausgezeichnet hat, — ein Beleg für Hobbe's Behauptung: „Drei Viertel des Genies ist der Fleiß". Abgesehen von seiner Thätigkeit auf der Bühne, hören wir von Gesangseinlagen, die er für seinen Bruder komponierte, von seinem Mitwirken beim Musikverein, u. s. w., und außerdem schuf er in den wenigen Monaten seines Würzburger Aufenthaltes sein erstes großes Werk, Die Feen, Dichtung und Musik.

Wagner's Geschwister.

Bei dieser Gelegenheit, wo wir Albert Wagner, durch die Einladung nach Würzburg, seinem Bruder einen wirklichen Dienst leisten sehen, ist es angezeigt, einige Worte über das Verhältnis Richard Wagner's zu seinen Geschwistern und Anverwandten zu sagen.

In Wahrheit spielen diese — samt und sonders — gar keine Rolle in seinem Leben; mindestens keine solche, daß sie der Welt gegenüber eine eingehendere Beachtung beanspruchen könnten. Niemals haben sie wirkliches Verständnis für sein Genie gezeigt, und wohl aus diesem Grunde haben sie in den vielen Stunden bitterer Not, die der Meister später durchmachte, ihm nicht jene thatkräftige Hilfe erwiesen, aus der ihnen ein so schöner Anteil an seinem Ruhm hätte erwachsen können. Eine einzige glänzende Ausnahme machte die älteste Schwester: Rosalie Wagner. Ihr Name verdient, in der Geschichte Richard Wagner's in goldenen Lettern verzeichnet zu werden; denn diese hochbegabte Schauspielerin und liebreizende Frau ist vielleicht der allererste Mensch, der Wagner's Bedeutung geahnt hat, und wie dem auch sei, sie hat des Vorrechts einer Schwester gebraucht: sie hat den Bruder geliebt, sie hat ihn unterstützt, sie hat ihm Mut zugesprochen und hat — wo andere skeptisch lächelten — sich niemals den Glauben an ihn rauben lassen. Diese edle Freundin starb aber schon 1837. — Durch zwei seiner Schwestern war Wagner mit der Verlegerfamilie Brockhaus verschwägert; diese wäre oft in der Lage gewesen, ihm große Dienste zu leisten; leider aber hat die mächtige Firma es versäumt, sich dieses unvergängliche Verdienst zu erwerben; später hat sie sogar die Spalten ihres berühmten Konversationslexikons zur Verbreitung von wahrheitswidrigen Berichten mißbrauchen lassen, gegen die der Meister öffentlich Einspruch erheben mußte. — Trotzdem hing der Meister mit brüderlicher Liebe an seinen Schwestern, namentlich an Ottilie Brockhaus; auch mit seiner Halbschwester Cäcilie Geyer (später mit dem Verleger Avenarius vermählt) verbanden ihn freundliche Erinnerungen aus der frühen Kindheit und aus Paris; ein innigeres Verhältnis, wenigstens in Bezug auf die großen Aufgaben seines Lebens, hat aber auch

Rosalie Wagner.

in diesen Fällen nicht bestanden. — Nur seinen Nichten Johanna und Franziska Wagner (den Töchtern seines Bruders Albert) gegenüber scheint Wagner eine wahre Zusammengehörigkeit empfunden zu haben; aber auch bei der berühmten Sängerin Johanna Jachmann-Wagner war das Verständnis für ihren großen Oheim ein höchst oberflächliches — echtes Künstlerblut floß wohl durch ihre Adern, in Elisabeth und anderen Rollen hat sie Unvergleichliches geleistet, der große Dichter blieb ihr aber vollständig fremd. Wir begreifen, daß Wagner in den fünfziger Jahren bekennen mußte, die ganze Familie sei ihm durchaus gleichgültig, „wenn er hierbei fast einzig nur Franziska ausnehme". Franziska Wagner, die vorzügliche Schauspielerin, später die Gattin des Komponisten Alexander Ritter, ist vielleicht das einzige Familienmitglied, welches mit vollem Verständnis und Mitgefühl die Laufbahn ihres großen Anverwandten verfolgt hat; ihr war es aber von dem Schicksal nicht vergönnt, irgend eine Rolle in diesem Lebensgang zu spielen.

Wanderjahre.

Januar 1834 kehrte Wagner von Würzburg nach Leipzig zurück. Am ersten Tage des neuen Jahres hatte er Die Feen vollendet. In seiner Vaterstadt, wo seine allerersten Versuche so freundliche Aufnahme gefunden hatten, hoffte er auch die Aufführung dieser ersten Oper durchzusetzen. Das Glück schien ihm zu lächeln: er genoß nicht allein der Fürsprache seiner am Stadttheater engagierten Schwester Rosalie und anderer Freunde, sondern auch einflußreiche Schriftsteller, wie Heinrich Laube, waren auf

seine außerordentliche Begabung aufmerksam geworden und unterstützten ihn öffentlich in den Blättern. Der Theaterdirektor selber war nicht abgeneigt, das Werk zur Aufführung anzunehmen. Gleich hier aber, bei diesem ersten Bühnenwerk, trat das unerbittliche Schicksal dem Meister hindernd in den Weg, wie es in der Folge immer und immer wieder geschehen sollte. Und zwar trat es sofort in der für Wagner's ganze Laufbahn bezeichnenden Gestalt auf: ein Freund Mendelssohn's, der Regisseur Franz Hauser, verurteilte das Werk, weil ihm „die ganze Richtung zuwider war", und begründete sein ausschlaggebendes Urteil des näheren noch dadurch, daß Wagner „an gänzlicher Unkenntnis der Handhabung der Mittel" leide, und daß bei ihm „nichts aus dem Herzen Gedrungenes zu finden sei". Buchstäblich dieselben Vorwürfe, die man noch damals in jenen selben Kreisen Wagner's großem Vorbild, Beethoven, machte. Hauser's Urteil über die ihm „widerwärtige Richtung" erinnert an Mendelssohn's Urteil über die IX. Symphonie: „sie macht mir kein Pläsir!"[1]) Die Feen — ein Werk voll tiefer poetischer und musikalischer Schönheiten, getränkt mit dem Herzblut des zwanzigjährigen Jünglings — gelangten nicht zur Aufführung.

Unter dem Eindruck dieser ersten bitteren Enttäuschung reiste Wagner Ende Juli 1834 nach Magdeburg, wo er eine Anstellung als Musikdirektor erhalten hatte. Dort verblieb er, bis die Theaterleitung im Frühjahr 1836 zahlungsunfähig wurde. — Hier, an dieser wunderlichen Bühne, deren Direktor „in perennierendem Bankrott begriffen war", hatte Wagner zum erstenmal die Gelegenheit, seine ungewöhnlichen Direktionsfähigkeiten in erhöhtem Maßstab zu üben und bei den vielen neueinstudierten Opern auch auf die gesamte Bühnengestaltung dieser Werke Einfluß zu gewinnen; von seinem Erfolg zeugen damalige Zeitungsberichte. Weniger erfolgreich war die einzige Aufführung seines inzwischen gedichteten zweiten Werkes, Das Liebesverbot: die Theatergesellschaft war eben in der Auflösung begriffen; aus Liebe zum Kapellmeister blieben die „gagenlosen" Sänger noch einige Tage länger in Magdeburg und studierten die Oper über Hals und Kopf ein; „trotzdem konnte ich nicht verhindern", schreibt Wagner, „daß die Sänger ihre Partien kaum halb auswendig wußten. Die Vorstellung war allen wie ein Traum, kein Mensch konnte einen Begriff von der Sache bekommen." Bei der zweiten Vorstellung sollte alles besser gehen; kurz vor ihrem Beginn entbrannte jedoch ein heftiger Streit zwischen zwei Sängern, es kam zu Schlägen, die Vertreterin der Hauptrolle verfiel in Krämpfe, die Aufführung mußte abgesagt werden; am folgenden Tage löste sich die Truppe auf.

Jetzt wandte sich Wagner nach Berlin, wo der Direktor des Königstädtischen Theaters ihm versprochen hatte, Das Liebesverbot aufzuführen. Aus diesem Versprechen wurde aber nicht Ernst, und Wagner reiste im August 1836 weiter nach Königsberg, wo er zunächst Orchesterkonzerte dirigierte und später Musikdirektor am Theater wurde. Auch hier geriet jedoch der Direktor kurz darauf in Bankrott, und im Sommer 1837 mußte der junge Meister, der sich inzwischen mit der Schauspielerin Wilhelmine Planer verehelicht hatte, wieder zum Wanderstabe greifen. Er wurde Kapellmeister am Stadttheater in Riga, das damals unter der Leitung von Karl von Holtei stand, und verblieb dort von August 1837 bis Ende Juni 1839; die dann eingetretene Direktionsänderung führte auch zu Wagner's Abgang.

In Riga kam Wagner zum erstenmal zu einer längeren, zusammenhängenden Thätigkeit an einer Bühne mit geordneten Verhältnissen. Was vierzig Jahre später, in

[1]) Vergl. das Buch von Mendelssohn's Busenfreund A. B. Marx: Erinnerungen aus meinem Leben, II, 135.

Bayreuth, zum obersten Prinzip erhoben werden sollte, war schon damals sein leitender Grundsatz: an Stelle des überall üblichen Theaterschlendrians sollte bei dem geringsten Werke die größtmögliche Vollkommenheit in der Ausführung erzielt werden; Holtei beklagte sich: „Wagner quälte mein Personal mit stundenlangen endlosen Proben; nichts war ihm recht, nichts gut genug, nichts fein nüanciert genug". Interessant ist es auch festzustellen, daß unter Wagner's Leitung Mozart durch die Zahl der Aufführungen obenan stand, daß Méhul's Jakob und seine Söhne mit besonderer Begeisterung einstudiert wurde und — ebenso wie Cherubini's Wasserträger — außergewöhnliche Wirkung erzielte: diese Meister der französischen Schule (Méhul, Cherubini, Spontini) bezeichnete Wagner später als (neben Gluck und Mozart) „einsame Leitsterne auf dem öden Meere der Opernmusik". Wer Wagner nur aus den üblichen Zerrbildern kennt, wird erstaunt sein zu erfahren, daß er in den Rigaer Zeitungen sogar Bellini's Norma gegen die Angriffe deutschtümelnder Absprecher persönlich verteidigte. „Es ist vielleicht selbst keine Sünde", schrieb er, „wenn man vorm Schlafengehen noch ein Gebet zum Himmel schickte, daß den deutschen Komponisten doch endlich einmal solche Melodien und eine solche Art, den Gesang zu behandeln, einfallen möchten — Gesang, Gesang und abermals Gesang, ihr Deutschen!"

Daß diese Dirigententhätigkeit einem Manne wie Wagner auf die Dauer unerträglich werden mußte, ist klar. „Der typische Geist unserer Opernvorstellungen erfüllte mich mit Ekel — — — beim Dirigieren unserer gewöhnlichen Opern überfiel mich ein nagendes Wehgefühl"; so berichtet er über die Zeit in Riga. Kraft zum Ausharren verlieh ihm einzig seine eigene schöpferische Thätigkeit, in der er bereits der vollen Meisterschaft zureifte, und die in die enge, kümmerliche, graue Gegenwart die Morgenröte einer glorreichen Zukunft warf. In Riga hatte Wagner Rienzi gedichtet und auch die beiden ersten Akte komponiert. Für eine Provinzialbühne war dieses Werk nicht berechnet; schon lange stand aber Wagner in Verbindung mit Scribe, und trotzdem diese Unterhandlungen — natürlich — zu keinem Ergebnis geführt hatten, ließ er sich doch nicht entmutigen; in einem Brief aus Riga schreibt Wagner: „Ich bin nun einmal mit meinen Hoffnungen und Plänen nicht tot zu machen". Schnell entschlossen fuhr er mit seiner Frau über London nach Paris, um selber dort die Annahme eines seiner Werke an der Großen Oper durchzusetzen.

Ergebnis dieser Periode.

Die hiermit abgeschlossene Wanderperiode an kleinen Provinzialbühnen war für Wagner's fernere Laufbahn nicht ohne Bedeutung gewesen: er hatte viel praktische Theatererfahrung gesammelt; er hatte die deutsche Bühnenwelt dort kennen gelernt, wo die Talente entstehen und sich bilden; er hatte gesehen, was die Künstler in ihrer Entwicklung fördert, und was sie hemmt; er hatte das „Material", über welches der deutsche Bühnendichter zur Verwirklichung seiner Werke verfügt, gründlich studiert. Außerdem aber hatte er überhaupt sein deutsches Vaterland und seine deutschen Landsleute in den verschiedensten Gauen, von dem Main bis zur Düna, kennen gelernt und dadurch die Grundlage zu seiner genauen Kenntnis deutschen Wesens gelegt.

3. (1839—1842.)

Wagner's Aufenthalt in Paris währte von September 1839 bis April 1842. Jahre der Not.

Eine Hoffnung nach der anderen wurde hier betrogen. — Die Empfehlungen Meyerbeer's[1]) an den Direktor der Großen Oper und an andere Persönlichkeiten, die Besuche bei Scribe, die Bekanntschaft mit Halévy, Berlioz, Habeneck, Vieuxtemps u. s. w., die angebliche Protektion der Verlagsfirma Schlesinger — — — das alles genügte nicht, um Wagner die Thore der Großen Oper zu öffnen. Nach den widerwärtigsten, fast zwei Jahre währenden Verhandlungen, war das Endergebnis, daß die Operndirektion, hinter Wagner's Rücken, den Textentwurf zum *Fliegenden Holländer* einem obskuren Musiker zur Komposition übergab und dem deutschen Meister eine Entschädigung von fünfhundert Franken dafür anbot! — Mehr Glück schien Wagner mit dem *Liebesverbot* haben zu sollen, das an dem Renaissancetheater zur Aufführung angenommen wurde; jedoch, es erging diesem Werk wiederum ähnlich wie früher in Magdeburg: als die Übersetzung fertig war und das Einstudieren beginnen sollte, machte der Direktor Bankerott. — Mit Mühe und Not gelang es dem Meister, sich und seine Frau zu ernähren: er komponierte Lieder, er schrieb eine große Anzahl Aufsätze in französischen und deutschen Blättern, seine einträglichste Beschäftigung bildete aber die Anfertigung von Melodienarrangements nach Opern von Halévy und Donizetti für allerhand Instrumente und von Klavierauszügen dieser Werke.

Wilhelmine Wagner.

Während dieser schweren Pariser Jahre zeigte sich Wagner's junge Gattin, Wilhelmine, im vorteilhaftesten Lichte. In der Folge stellte es sich heraus, daß sie für ihres Gatten Kunst wenig Sympathie und für sein ganzes Wesen nur geringes Verständnis

[1]) Zu jener Zeit war Wagner ganz überzeugt, Meyerbeer meine es ehrlich mit ihm; Briefe voll überströmender Dankbarkeit bezeugen es; erst später gelangte er zu der Einsicht, diese ganze Gefälligkeit sei nur „eine künstliche, wohlfeile und durchaus erfolglose"; jetzt wird es aber immer klarer, daß auch mit diesen Worten das Richtige noch nicht ganz getroffen ist. Glasenapp führt aus (I, 416): „Wir finden mit unbestreitbarer Gewißheit, daß Meyerbeer Wagner thatsächlich *nur dahin* empfohlen hat, wo er eine *Erfolglosigkeit* seiner Empfehlung aus inneren oder äußeren Gründen *mit Bestimmtheit voraussehen konnte*".

besaß; hierdurch wurde diese — durch keinen Kindersegen beglückte — Ehe für sie zu einer unglücklichen, für den Meister aber zu einer wahrhaft tragischen Schicksalsfügung. Daß Wagner nun diese Frau trotzdem bis zu ihrem Tode, im Jahre 1866, zärtlich geliebt hat, würden wir kaum begreifen ohne diese Pariser Episode, in der sie so viel Mut und Hingebung und praktische Klugheit gezeigt hat, daß die Dankbarkeit für ihr Benehmen während dieser Zeit gewiß unauslöschlich bleiben mußte. — Auch des kleinen Kreises deutscher Freunde, der sich um Wagner versammelte, muß man gedenken; die intimsten waren der Philolog Lehrs, der Bibliothekar und Beethoven-Forscher Anders und der Maler Ernst Kietz — lauter blutarme junge Leute, in deren lustiger Gesellschaft der jugendliche Meister häufig seiner großen Schmerzen vergaß und der übermütigsten tollen Laune die Zügel schießen ließ. Wie oft in seinem Leben sollte ihm diese unverwüstliche Heiterkeit noch zu Hilfe kommen!

Diese drei Jahre bedeuten eine Ewigkeit; nachts verscheuchte die Sorge den Schlaf, nicht selten war der Hunger der einzige Tischgast. Die Not und der Jammer einer solchen Zeit lassen sich nicht in wenigen Zeilen schildern. Hier kann einzig die geduldige Aufzählung alltäglicher trostloser Einzelheiten das richtige Bild geben. Selbst Glasenapp's ausführliche Beschreibung läßt nicht das volle Elend erfassen, da die Berichte der damaligen Bekannten einen großen Teil seines Materials ausmachen, diese aber den Meister nur „von außen" erblickten. Wer dagegen in das „Innere" seiner Seele zu dieser schweren Zeit hineinschauen will — wo die äußere Not ein Geringes war im Verhältnis zur Verzweiflung des seiner Lebenshoffnungen beraubten Künstlers — der lese die Novellenreihe Ein deutscher Musiker in Paris, im ersten Band von Wagner's Gesammelten Schriften: „Hierin stellte ich", sagt Wagner, „in erdichteten Zügen und mit ziemlichem Humor meine eigenen Schicksale, namentlich in Paris, bis zum wirklichen Hungertode, dem ich glücklicherweise allerdings entgangen war, dar. Was ich schrieb, war in jedem Zuge ein Schrei der Empörung gegen unsere modernen Kunstzustände — — —" (IV, 324).

Die „neue Bahn".

Aus diesen letzten Worten entnehmen wir, daß der Aufenthalt in Paris zu der ersten entscheidenden Krisis in Wagner's Leben führte. „Ich betrat nun eine neue Bahn", sagt er, „die der Revolution gegen die künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart (IV, 323)." Es ist außerordentlich wichtig, festzustellen, daß diese „Empörung" Wagner's im Jahre 1840 stattfand; denn die Empörung gegen die „künstlerische Öffentlichkeit" mußte mit mathematischer Notwendigkeit zur Empörung gegen die ganzen gesellschaftlichen Zustände führen, die eine derartige „künstlerische Öffentlichkeit" bedingten; aus dieser Genesis seiner Anschauungen geht aber hervor, daß die sog. „revolutionäre" Gesinnung Wagner's auf einer künstlerischen, nicht auf einer politischen Grundlage ruht; wie er selber sagt: „Ich empörte mich aus Liebe, nicht aus Neid und Ärger". — Also nicht im Jahre 1848 ist Richard Wagner Revolutionär geworden, sondern im Jahre 1840. Die spätere politische Revolution hat ihn auf ihren Wellen mit fortgerissen, nicht aber weil er ihr in Wirklichkeit angehört hätte, sondern weil sowohl er wie seine Widersacher von einem Schein vorübergehend getäuscht wurden. Der Künstler war es, der sich empörte, der dramatische Dichter: er hatte die großstädtischen und die kleinstädtischen Bühnen seines Vaterlandes kennen gelernt; er hatte einsehen müssen, wie erbärmlich es um sie stand; nun war er nach Paris geeilt, damals der Mittelpunkt der Kunst, von wo aus ganz Deutschland beherrscht wurde, und hatte hier nur den tiefsten moralischen Sumpf, die Verschacherung alles dessen, was ihm heilig galt, angetroffen; er mußte sich gestehen, daß „all dieses Kunstwesen, das die Welt ausmachte — — ihn zu tiefster Verachtung anwiderte" (IV, 322). Jetzt wußte Wagner, woran er mit dem modernen Theater war. Zwar hat er sich noch einige Jahre lang — unter dem Drang und dem Druck der

Verhältnisse — dazu bestimmen lassen, am Theater weiter zu wirken, er hat versucht, es reformierend zu beeinflussen; als er aber 1849 endgültig sich von unserer korrupten „öffentlichen Kunst" abwandte, und sogar der ganzen „jetzt siegreichen Welt" den Rücken kehrte, da vollführte er nur die That, die seine Einsicht von 1840 unabweislich von ihm forderte.

Zwei wichtige Ergebnisse.

Ohne Zweifel ist dies das wichtigste Ergebnis des Pariser Aufenthalts für Wagner's inneren Lebensgang. Zwei andere Punkte verdienen aber ebenfalls aus der Menge der Erfahrungen hervorgehoben zu werden: in Paris erfuhr Wagner die unglaubliche Wirkung der (von ihm, wie wir gesehen haben, schon früher erstrebten) Korrektheit und materiellen Vollkommenheit bei musikalischen und theatralischen Aufführungen; in Paris erst gewann Wagner die vollkommen klare Erkenntnis dessen, was deutsch sei, durch die Erfahrung dessen, was nicht deutsch ist.

Ernst Kietz.

Das französische Publikum hat ein viel lebhafteres Verlangen nach technischer Vollkommenheit als das deutsche; es besitzt ein unendlich feines Gefühl für jede Schattierung. Die Aufführung der IX. Symphonie im Conservatoire (nach dreijährigen Studien), die vollendeten Aufführungen der Beethoven'schen Quartette, die unendlich sorgfältige, zweckmäßig angeordnete, mühsame Art des Einstudierens an der Großen Oper — — — das alles sind Pariser Erfahrungen Wagner's, deren letzten Widerhall wir nunmehr in Bayreuth vernehmen, wo der Realismus der Franzosen jetzt erst einen eigentlichen Sinn bekommen hat, indem er in den Dienst des deutschen Idealismus gestellt wurde. — Das war eine positive Erfahrung von höchstem Werte; ebenso bedeutend für seine ganze Laufbahn war auch die negative Erfahrung.

Als Wagner nach Paris reiste, wähnte er nicht anders, als daß er zu französischen Texten würde Musik komponieren können. Schon Mozart hatte jedoch den Versuch aufgeben müssen: „diese Sprache", rief er verzweifelt aus, „hat der Teufel gemacht!" Das zeugt für seinen tiefen dramatischen Instinkt. Wagner vollends, bei dem die Dichtung in Tönen von der Dichtung in Worten nicht zu trennen ist, konnte nur eine einzige Sprache reden: die deutsche; er selber erfuhr das erst in Paris. — Und hatte Mozart in Paris „an nichts viel Freude finden können", außer an dem erwachten Bewußtsein, „daß er ein ehrlicher Deutscher sei",[1]) so erging es auch in dieser Beziehung Wagner ähnlich. Das Deutsche trug er ja im eigenen Herzen; er hatte es außerdem in seinen verschiedensten Stämmen kennen gelernt; das Unterscheidende des deutschen Wesens wurde ihm aber erst jetzt, durch das Vertrautwerden mit dem so grundverschiedenen französischen Wesen, klar. Jetzt erst erwachte die glühende Liebe zum deutschen Vaterland; jetzt erst schwur er ihm „ewige Treue" (I, 24); jetzt erst entstand die Sehnsucht nach allem, was aus jenem heimatlichen Boden emporgewachsen war, und das Bewußtsein, daß seine Kunst einzig und allein in jenem Boden Wurzel schlagen könnte. Die Feen waren nach einem dramatischen Märchen von Gozzi, Das Liebesverbot nach einem Lustspiel von Shakespeare, Rienzi nach einem Roman von Bulwer entworfen worden; in dem Pariser Elend tauchte dagegen als erste

[1]) Vergl. den Brief an seinen Vater vom 29. Mai 1778.

tröstende Gestalt, neben Beethoven, Goethe auf;[1]) dessen Faust führte aber den zum Bewußtsein seines Deutschtums erwachten Meister auf die deutsche Sage zurück; in Paris empfing er die ersten Keime zu Tannhäuser und Lohengrin, in Paris legte er die Grundlage zu seiner umfassenden Kenntnis von deutscher Sage und von germanischem Mythos; in Paris schrieb Wagner den Fliegenden Holländer; ein Werk, das „Saiten berührt, die nur bei dem Deutschen zu erklingen im stande sind" (I, 24).

---

4. (1842—1849.)

Erste Erfolge.

Als Wagner ins Ausland zog, hatte er gehofft, von dort aus mit mehr Erfolg auf Deutschland zu wirken; er hatte sich nicht getäuscht; diese eine Hoffnung ging in Erfüllung, wenn auch auf andere Art, als er es sich gedacht hatte. Sein von Paris aus eingesandter Rienzi wurde von dem Hoftheater in Dresden zur Aufführung angenommen, was zweifelsohne nicht geschehen sein würde, wäre die Partitur aus Magdeburg oder Riga eingegangen. Selbst die absurde Mähre, Wagner sei „ein Schüler Meyerbeer's", kam ihm zu statten. Zugleich sprach aber ein tüchtiger und schlichter Mann ein entscheidendes Wort für die Annahme des Rienzi: es war dies der vorzügliche Chordirektor Fischer, einer der ersten, die Wagner's Bedeutung erkannten.[2])

April 1842 verließ Wagner Paris und reiste nach Dresden, um die Aufführung seines Werkes vorzubereiten. Aus allerhand Gründen verzögerte sie sich jedoch bis zum Oktober; ohne Wagner's unbeugsame Energie hätte sie auch dann kaum stattgefunden. Endlich kam aber der Tag: am 20. Oktober 1842 fand die erste Aufführung einer Oper von Richard Wagner statt (die des Liebesverbotes in Magdeburg kann ja nicht gerechnet werden); der Meister stand in seinem dreißigsten Lebensjahr. — Der Erfolg war ein ungeheuerer, die Begeisterung in Dresden beispiellos; auch von Leipzig strömten die Kunstverständigen zu den Aufführungen herbei. Mit einem Schlage war Wagner ein berühmter Mann.

Jetzt wurde auch der Fliegende Holländer sofort einstudiert und gelangte bereits am 3. Januar 1843 zur Aufführung. Wiederum war der unmittelbare Erfolg ein derartiger, daß er als ein „Triumph" bezeichnet wird. Wagner, der inzwischen, infolge zweier Todesfälle unter den Dirigenten, mit der Leitung seiner eigenen Werke provisorisch betraut worden war und somit auch nach dieser Richtung seine hervorragende Begabung zu bethätigen Gelegenheit gefunden hatte, wurde schon am 1. Februar 1843 zum königlichen Kapellmeister ernannt. Dieses Amt hat er bis zum 9. Mai 1849 bekleidet, wo er — der Teilnahme an dem Dresdner Maiaufstand angeklagt — aus Deutschland fliehen mußte.

Schon vor seiner so schnell erfolgten Ernennung zum Kapellmeister kamen jedoch die ersten Anzeichen einer Änderung in der öffentlichen Gesinnung. Der Zeitungskritik gefiel dieser plötzliche Ruhm gar nicht, der so ganz ohne ihr Zuthun und ohne ihre Sanktion entstanden war; von dem Erfolg des Rienzi war sie überrumpelt worden, beim Fliegenden Holländer hatte sie indes die Besinnung wieder gewonnen und fand

---

[1]) Wagner's Faust-Ouverture ist aus dem Jahre 1840.

[2]) Über Fischer's hervorragende Leistungen schreibt Wagner: „sie reihen Fischer's Namen geradezu in die Kunstgeschichte unter die Namen aller derer ein, die um die Verbreitung des richtigen Verständnisses erhabener Meisterwerke sich verdient machten" (V, 138).

so vieles daran auszusetzen, daß die Intendanz eingeschüchtert wurde und das schöne Werk, trotz des großen Erfolges, nach der vierten Aufführung absetzte. (Erst nach zweiundzwanzigjähriger Pause wurde es wieder aufgenommen!) Und nun gar als Wagner mit Feuereifer seines Amtes waltete: als er Mozart lebendig nüanciert anstatt verknöchert „klassisch" aufführte, — als er für Gluck's Iphigenie in Aulis eine neue Übersetzung mit Beachtung des Sprachaccentes des Originals verfertigte und den Schluß, wie Schiller es gewünscht hatte, umarbeitete, — als er Weber's Werke so aufführte, daß dessen Witwe ausrief, sie höre sie zum erstenmale richtig seit dem Tode ihres Gatten (aber eben anders als die inzwischen eingeschlichene Tradition es wollte), — als er (1845) mit seinem Tannhäuser fast vollkommen schon aus dem Geleise der Oper heraustrat und von den Sängern verlangte, sie sollten „in erster Linie Darsteller sein", — als er (1846) zu beweisen unternahm, die Neunte Symphonie Beethoven's sei „ein menschliches Evangelium" und nicht, wie man in Dresden meinte, „das verfehlte Werk eines tauben Musikers", u. s. w., u. s. w.: da richtete sich die Kritik in ihrer ganzen Gehässigkeit gegen den Störenfried auf und „arbeitete mit neidischer Feindseligkeit auf eine systematische Verwirrung des Publikums hin" (vergl. L. I, 110). In einer seitdem verschollenen Schrift aus dem Jahre 1843, „Kaleidoskop von Dresden",[1]) hatte man noch lesen können: „Wagner's Werke sind die Schöpfungen einer gewaltigen, zügellosen Phantasie, eines reichen, fast überreichen Genius und gänzlich abweichend von der Bahn aller modernen und antiken Komponisten. Sie sind ein Chaos von Tönen (NB. nur Rienzi und der Holländer waren damals erschienen!), ein Meer der Harmonie, vor denen allerdings der lauschende Hörer anfangs mehr überwältigt staunt, als er sie in sich aufnehmen kann. Der Mann ist noch jung, eine Welt steht ihm offen, und mancher Lorbeerbaum blüht noch darin, der ihn mit seinen Zweigen schmücken kann. In Dresden genießt Wagner die ungeteilte Achtung und Liebe des Publikums." Das ist das Zeugnis eines Unparteiischen; ein um so wertvolleres, als Wagner nicht lange darauf in den Zeitungen öffentlich Einspruch gegen „die geflissentliche Verdächtigung seiner künstlerischen Absichten" und gegen die Frechheit der Kritiker erheben mußte, die, wo sie sonst, selbst bei Tadel, sich einer „rücksichtsvollen Mäßigung" beflissen, ihm gegenüber stets „den Ton absprechender Geringschätzung" anschlügen.

Wagner und die Kritiker.

Bei diesem Verhalten der Kritik gegen Wagner müssen wir einen Augenblick verweilen; es ist eben so charakteristisch wie das Verhalten des Regisseurs Hauser den Feen gegenüber; man erkennt einen Mann nicht bloß an seinen Freunden, sondern auch an seinen Feinden.

Immer und überall haben Wagner's Werke auf ein ganz naives, unvoreingenommenes Publikum mit elementarer Gewalt gewirkt; es bedurfte nur eines offenen Herzens, um ihre Schönheiten mühelos aufzunehmen; dann kam aber die Kritik, die papierne Kritik — zumeist von verkommenen Musikern ausgeübt, die in ihrer Kunst es zu nichts gebracht und in dem Amt des Kritikers eine Zuflucht gefunden hatten, seltener von Ästhetikern von Fach, deren Grundprinzip „die Rechtfertigung jeder Empfindung vor der Vernunft" war — und diese Kritik nörgelte und tadelte und schalt, bis dem Publikum seine Freude verdorben und bis sein gesundes, natürliches Urteil vollkommen getrübt war. Was der Dresdner am Vorabend bejubelt hatte, davon wandte er sich ab, wenn inzwischen der Rezensent vom „Dresdner Journal" oder von der „Abendzeitung" sein gewichtiges Wort gesprochen und haarscharf nachgewiesen hatte, es könne nicht schön sein. Um die lächerliche Inkompetenz dieser Beckmesser darzuthun, genügt es heute, die Namen zu nennen,

[1]) Von C. P. Sternau, Magdeburg (bei Inkermann).

die sie Wagner entgegensetzten: ähnlich wie seiner Zeit die Wiener Kritik Mozart einen Gyrowetz, einen Boccherini vorgezogen hatte, so wiesen die Dresdner Richter auf Hiller und Reissiger[1]), um den Unwert Wagner's darzuthun. Es würde sich folglich nicht lohnen, auf solche Beispiele unergründlicher Beschränktheit erst aufmerksam zu machen, wenn nicht das Verhalten der Kritik eine sehr wichtige Rolle in Wagner's ganzem Leben gespielt hätte. Später mag vielleicht vorübergehend eine richtige, organisierte Kabale gegen ihn bestanden haben, weil durch sein Judentum in der Musik gerade viele Herren von der Presse sich persönlich getroffen zu wähnen Veranlassung hatten; darauf ist aber wohl nicht allzuviel Gewicht zu legen, jene Schrift goß höchstens Öl in das schon brennende Feuer; eine besondere Veranlassung war für das Verhalten der Presse gar nicht nötig. Dieser makellos edle, gänzlich uneigennützige, immer nur für die reine, heilige Kunst entbrannte Mann, der im Laufe seines ganzen Lebens seine eigenen Interessen stets mit Füßen trat, der sich von keinen Rücksichten auf sich oder auf Andere bestimmen ließ, sondern mitten durch „das wüste Spiel auf Vorteil und Gefahr", das ihn umgab, auf das einzige Ziel hinsteuerte: das seltene Können, das Gott ihm anvertraut hatte, zum Heil der Kunst, zum Heil seines Vaterlandes zu bethätigen — — — dieser Mann rief mit Naturnotwendigkeit überall, wo er erschien, eine spontane und erbitterte Opposition hervor seitens aller Gemeindenkenden, aller Schacherer mit Kunst und Künstlern, und auch seitens aller Mittelmäßigen. Das ganze Heer der Bosheit und das ganze Heer der eunuchenhaften Impotenz waren seine geborenen Gegner: er brauchte nur zu erscheinen, und schon standen sie gerüstet da. Noch niemals hat ein Künstler so unversöhnlichen Haß gegen sich erweckt, eine Wut, die geradezu wahnsinnig sich gebärdete. Wenn der Ästhetiker F. T. Vischer von Goethe's Faust, II. Teil, sagt, es sei „ein geschustertes Produkt",[2]) so fühlt sich gewiß jeder feinfühlende Mensch durch die Ungehörigkeit des Ausdruckes verletzt; die Wahl eines solchen Ausdruckes wie „geschustert" einem Goethe gegenüber deutet auf die widerwärtige Roheit eines zwar gebildeten, jedoch gänzlich unkultivierten Geistes, der nicht einmal die instinktive Unterscheidungsfähigkeit des Bauern besitzt; denn dieser zog den Hut, ohne zu wissen, es sei der Herr Geheimrat, bloß vor des Dichters strahlendem Auge. Was soll man nun aber zu dem Ton sagen, der gegen Richard Wagner fast in der gesamten Presse Europas sich einbürgerte? Ich will nicht die Seiten dieses Buches mit Citaten aus jener Schmutzlitteratur beflecken;[3]) es genüge die Bemerkung, daß im Vergleiche dazu Herrn Vischer's Goethekritiken sich höchst gewählt und anständig ausnehmen. Bezeichnend ist auch, daß die Person des Meisters fast mehr noch als seine Kunst der Zielpunkt dieser Angriffe wurde. Jeder elendeste Tratsch und Klatsch, jede niedrigste Verleumdung wurde gegen ihn ausgebeutet: man suchte ihn verächtlich zu machen durch infame Beschuldigungen bezüglich seines Privatlebens, lächerlich, durch erlogene Mitteilungen über seine maßlose Eitelkeit und seine „sybaritischen" Gewohnheiten, hassenswert, durch die Vorspiegelung eigensüchtigen Ehrgeizes, rücksichtsloser Undankbarkeit u. s. w. — Auf diese Angriffe zu erwidern, ist überflüssig; wir thäten aber nicht recht daran, wenn wir ein so auffallendes Phänomen wie diesen Haß mit Stillschweigen übergingen; denn stellen wir diesem Haß die Liebe eines Franz Liszt, eines König Ludwig und so manches andern Edlen entgegen, und auch die begeisterte hingebende Liebe seiner „teueren Musikusse" (wie er sie nannte) und seiner Sänger, an allen Orten und zu allen Zeiten, so erhalten wir Aufschluß über Wagner's

[1]) Nur als Verfasser der Dernière Pensée de Weber ist Reissiger's Name heute noch bekannt!

[2]) Kritische Gänge, II, 60.

[3]) Einiges, was nur die Kunst und nicht die Person des Meisters betrifft, habe ich im Kapitel III angeführt.

tiefstes Wesen. Richard Wagner ist der Künstler, den Schiller herbeisehnte: „eine fremde Gestalt in seinem Jahrhundert", gekommen „furchtbar wie Agamemnon's Sohn, um es zu reinigen". Auch in Wagner's Herzen wohnte Haß: der Haß gegen eine prostituierte, „zur Industrie gewordene" Kunst, der Haß gegen jegliche Heuchelei,[1]) der Haß gegen eine ganze scheinheilige Welt. Dieser Haß entsprang aber aus Liebe. Wagner „empörte sich aus Liebe, nicht aus Haß und Neid"; Alle dagegen, die wider Wagner auftraten, empörten sich gegen ihn „aus Haß". Und die Gewalt *ihres* Hasses ist unsere erste Gewähr für die Macht *seiner* Liebe.

Man hat wohl gemeint, die riesige Energie des Willens sei Wagner's hervorstechendste Charaktereigenschaft; insofern nicht ganz mit Recht, als der Wille, für sich allein betrachtet, einer blinden Macht gleicht und gar keinen Aufschluß über das Wesentliche der Persönlichkeit giebt; Napoleon hatte eine ähnliche Energie des Willens. Was Wagner auszeichnet — neben der unbedingten Wahrhaftigkeit — ist die *Selbstlosigkeit*. Dem ganz oberflächlichen Beobachter erschien Wagner als ein ausgemachter Egoist, weil jener den Meister unentwegt und rücksichtslos „seiner Sache" sich widmen sah. „Seine Sache" war aber die Sache Aller, die Sache der heiligen Kunst und der ganzen Menschheit; eine derartige Verachtung der eigenen Interessen, ein solcher Mangel an Nachgiebigkeit, an sogenannter Weltklugheit ist beispiellos; allerdings forderte Wagner von Anderen große, fast unbeschränkte Opferwilligkeit, jeder Hauch seines eigenen Lebens war aber einem idealen Ziel gewidmet. Wiederum muß ich Schiller anführen, um Wagner zu schildern: „Wie verwahrt sich aber der Künstler vor den Verderbnissen seiner Zeit, die ihn von allen Seiten umfangen? Wenn er ihr Urteil verachtet. Er blicke aufwärts nach seiner Würde und dem Gesetz, nicht niederwärts nach dem Glück und nach dem Bedürfnis." Niemals hat Wagner niederwärts geblickt — weder nach dem Glück noch nach dem Bedürfnis — und darum war sein ganzes Leben, von jenem ersten Rienzitriumph an bis an sein Ende, ein einziges langes Martyrium. Anderen wären der Ruhm, die Ehren und die äußeren Erfolge seiner letzten Jahre ein reicher Lohn, ein volles Glück gewesen; ihm nicht; er hatte nie nach Ehren und Ruhm gegeizt; „ich will und mag nicht berühmt sein", schreibt er 1851 an seinen Freund Uhlig, und später an Liszt: „Fort mit Ruhm und all dem Unsinn: wir leben nicht in der Zeit, wo Ruhm Freude bringen oder Ehre geben kann". Wagner's Ziel — man kann es nicht oft genug wiederholen — war ein unpersönliches: die Kunst zu ihrer wahren Würde zu erheben. Und wenn er auf seinem Lebenswege nach einer Aufmunterung, nach einem Lohn geizte, so war es nicht nach Ruhm und Gold, sondern nach Liebe! „Dieser Mann wird nie ganz glücklich sein", sagte ein Franzose von Wagner, „denn immer wird er Leidende entdecken, an deren Schmerzen er durch Mitleid teilnimmt"; so liebte Wagner. Man höre ihn von seiner Mutter reden, man betrachte seine rührende Anhänglichkeit an seine Frau Wilhelmine, die — unwissend — so viel Bitterkeit selbst bis in sein stilles Heim brachte, man denke an seine glühende Vaterlandsliebe, man lasse sich von seiner leidenschaftlichen Liebe zu den Tieren erzählen,[2]) man lese die vielen Stellen in seinen Schriften, wo von Liebe und Mitleid die Rede ist, und höre die Töne, die er in seinen Werken für diese Empfindungen gefunden hat; dann aber nehme man seine intimsten Briefe zur Hand und sehe, wie er immer und einzig aus der furchtbaren Einsamkeit des Genies heraus nach Liebe ruft — „wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser". In einem Brief an Roeckel, in dem er über seinen wachsenden Ruhm spricht und sagt, ihm gewähre dieser gar keine Befriedigung — „könnte ich eitel

[1]) Vergl. den Abschnitt „Politik".
[2]) Siehe Wolzogen's „Richard Wagner und die Tierwelt".

und stolz sein, wie glücklich dürfte ich mich jetzt fühlen!“ — setzt er hinzu, eines nur könne ihn trösten: „ich werde nicht nur bewundert, sondern auch geliebt; wo die Kritik aufhört, da tritt die Liebe ein, und sie hat mir viele Herzen nahe gebracht“.

Noch eine Bemerkung, ehe ich die Betrachtung, zu der mich die Kritiker veranlaßt haben, schließe. Gerade Wagner gegenüber ist die bekannte Maxime von der notwendigen Trennung des Menschen vom Künstler sehr häufig zur Anwendung gekommen; ihre tiefere Berechtigung will ich hier nicht untersuchen, sondern die Zulässigkeit einer solchen Scheidung einfach annehmen. Trennen wir nun den Künstler mit seinen Werken vom Menschen, so sind in diesem Falle über den Künstler verschiedene Meinungen statthaft, über den Menschen nicht. Die Bewunderung von Wagner's Kunstwerken erzwingen zu wollen, wäre lächerlich. Mancher mag so organisiert sein, daß sie in alle Ewigkeit für ihn unverständlich bleiben müssen, Mancher mag sie aus prinzipiellen Gründen verurteilen, die alle Achtung verdienen. Dagegen ist es nicht statthaft, über einen solchen Mann, wie Richard Wagner, den elendesten Lügen, Verleumdungen und Entstellungen, sowie den dümmsten Mißverständnissen Glauben zu schenken; und wer das nicht thut, wer den wahren Wagner kennt, *muß* ihn lieben und muß — selbst wenn er seine Kunst nicht liebt, selbst wenn er allerhand menschliche Schwächen bei ihm entdeckt — mit Ehrfurcht zu diesem hohen, kraftvollen und reinen Charakter hinaufblicken.

Kapellmeister-Leiden.

Schon aus dieser Darlegung des Verhältnisses der Kritik zu Wagner errät man die Fruchtlosigkeit aller seiner Bemühungen, einen dauernd veredelnden Einfluß auf die Dresdener Oper auszuüben. Das Material der dortigen Oper war das beste in Deutschland: die Kapelle nach Wagner's Zeugnis, „die in ihrer Art kostbarste und vollkommenste des Vaterlandes“, die Leistungen des Chores, unter Fischer, „ganz beispiellos“, Tichatschek, der Heldentenor, „ein Wunder von männlich schönem Stimmorgan“, und — vor allem — Wilhelmine Schröder-Devrient, die größte Sängerin, die Deutschland je besessen; an der Spitze eines solchen Instituts ein Richard Wagner! Und dennoch vermochte diese ganze Vereinigung der seltensten Vorzüge nichts gegen die Trägheit, den Geist der Routine, gegen die Kritik und den schlechten Willen der von ihr eingeschüchterten Künstler, gegen den „Despotismus der boshaftesten Ignoranz“ und den „höfisch-bornierten“ Hochmut eines Intendanten, der, herrisch gegen den ihm untergeordneten Kapellmeister, die Zeitungen fürchtete. Wagner's eigner Bericht (VII, 135) erschöpft die Sache in zwei Sätzen: „Alle meine Versuche, auf Reform im Operninstitut selbst hinzuwirken, meine Vorschläge, durch eine fest ausgesprochene Tendenz diesem Institute selbst die Richtung zur Verwirklichung meiner idealen Wünsche zu geben, indem das nur höchst selten sich zeigende Vortreffliche zum Maßstabe für *alle* Leistungen gemacht würde — alle diese Bemühungen scheiterten. Mit deutlichster Bestimmtheit mußte ich endlich einsehen lernen, worauf es in der Kultur des modernen Theaters und namentlich der Oper abgesehen ist, und diese unleugbare Erkenntnis war es, die mich mit Ekel und Verzweiflung in dem Maße erfüllte, daß ich, jeden Reformversuch[1]) aufgebend, mich gänzlich vom Befassen mit jenem frivolen Institute zurückzog.“

Die Anstellung in Dresden hatte Wagner nicht nachgesucht, sie war ihm aufgedrungen worden; die Rücksicht auf seine materielle Existenz, namentlich die Rücksicht auf Gläubiger, die schon Jahre lang auf ihr Geld warteten, sprach das entscheidende Wort. Doch berichtet Wagner (IV, 338): „Gegen meine wenigen näheren Freunde äußerte ich meine *innerliche Abneigung*, und mein darauf gegründetes Bedenken

[1]) Der letzte Versuch in Dresden war Wagner's ausführlicher „Entwurf zur Organisation eines *deutschen National-Theaters* für das Königreich Sachsen“ (1848).

Wilhelmine Schröder-Devrient.

gegen die Annahme der mir in Aussicht gestellten Hofkapellmeisterstelle unverhohlen"; und diese Thatsache wird von dem offiziellen Historiographen des Dresdener Theaters, Prölß, ausdrücklich bestätigt.[1]) Die Situation wurde für den Meister immer unerträglicher. Wir lesen in dem Protokoll einer Konferenz zwischen dem Intendanten und Wagner gegen Schluß seiner Amtsthätigkeit: „Wagner versicherte jedoch, daß er selber fühle, wie er in sein dienstliches Verhältnis nicht passe und gern davon zurücktreten würde, wenn ihn nicht die Sorge für seine Frau und seine häusliche Lage daran hinderten". In köstlichem Beamtenstil fügt das Protokoll hinzu: „Daß er in sein dienstliches Verhältnis nicht passe, wurde ihm zugestanden und darüber allerunterthänigste Anzeige an Seine Majestät zu erstatten nach Befinden vorbehalten" (a. a. O.). Vielfach ist behauptet worden, Wagner habe sich in Dresden der Undankbarkeit schuldig gemacht; einem solchen Vorwurf gegenüber ist es gut, die wahre Sachlage ein für allemal festzustellen: der Intendant wartete nur, wie man sieht, auf die erste beste Gelegenheit, um den ihm höchst unbequemen Kapellmeister zu entlassen. Es wäre also weit gefehlt, wenn man der Revolution, die im Mai 1849 zum Ausbruch kam und zum gewaltsamen Abschluß von Wagner's Hofkapellmeisterthätigkeit führte, in dieser Beziehung ein irgendwie entscheidendes Gewicht beilegen wollte. Die äußeren Vorgänge kamen hier nur insofern zu statten, als sie ein Verhältnis endgültig lösten, das schon lange innerlich gelöst war (und zwar von beiden Seiten). Und als Wagner, steckbrieflich verfolgt, fliehen mußte, da segnete er das Schicksal, das ihn aus jenen Banden erlöst hatte: „Dies Dresden wäre, wenn ich dort geblieben, das Grab meiner Kunst geworden!" (U. 247.)

Wagner als Revolutionär.

Wir sahen, daß Wagner bereits in Paris, 1840, sich „empört" und „eine neue Bahn betreten" hatte. Seine Dresdener Erfahrungen konnten nicht anders als ihn hierin bestärken. „Ekel und Verzweiflung" erfüllten ihn. Die Frivolität, die er im Theaterwesen antraf, führte ihn zur Erkenntnis der allgemeinen Frivolität unserer Gesellschaft, dieser „so scheinheilig um Kunst und Kultur besorgten Welt". — „Auf dem Wege des Nachsinnens über die Möglichkeit einer gründlichen Änderung unserer Theaterverhältnisse ward ich ganz von selbst auf die volle Erkenntnis der Nichtswürdigkeit der politischen und sozialen Zustände hingetrieben, die aus sich gerade keine anderen öffentlichen Kunstzustände bedingen konnten, als eben die von mir angegriffenen. Diese Erkenntnis war für meine ganze weitere Lebensentwicklung entscheidend" (IV, 377). Wagner war also ganz entschieden Revolutionär; er war es aber schon lange vor 1848, und er blieb es bis zu seinem Tode. In welchem Sinne jedoch er „Revolutionär" war, das werde ich ausführlich im zweiten Kapitel, in den Abschnitten über „Politik" und „Regeneration" darlegen. Für jetzt genügt es, zu sagen, daß er mit den politischen Führern der achtundvierziger revolutionären Bewegung nur wenige ganz äußerliche Berührungspunkte hatte; im Wesen waren sie ihm, und noch mehr er ihnen, vollkommen fremd. Bakunin's Ausspruch vor Gericht, „er habe Wagner sofort als Phantasten erkannt"[2]) ist charakteristisch; diese nüchternen Politiker hatten die richtige Einsicht: Wagner gehörte nicht zu ihnen. Wagner selber dagegen wurde durch die unbezwingliche Gewalt seiner Sehnsucht getäuscht. Hier, wie so oft bei seinen Freundschaften und bei seinen Hoffnungen, hat die Macht des Bedürfnisses, verbunden mit der stets schöpferischen Phantasie des Genies, ihn irre geführt. Finden wir doch ähnliche verderbliche Illusionen selbst bei politischen Genies, bei Alexander und Napoleon. Sicher ist, daß

[1]) Vergl. Beiträge zur Geschichte des Hoftheaters zu Dresden, 1878.

[2]) Nach den Gerichtsakten mitgeteilt von Dinger: Richard Wagner's geistige Entwickelung, I, 179.

Wagner anfangs nicht einsah, daß diejenigen, die 1848 Revolution machen wollten, ganz genau dieselben Leute waren wie diejenigen, die zur Reaktion trieben: beides waren Politiker, beides Menschen, die mit unserer heutigen Gesellschaft vollkommen einverstanden waren — nur wollten die einen etwas mehr politische Freiheit, die anderen etwas weniger gewährt wissen; ein wirklich prinzipieller Unterschied bestand zwischen ihnen nicht. Wagner dagegen, der Dichter, stand genau auf demselben Standpunkt wie Schiller, ihn „trieb es heraus aus der schlechten, sinnlichen Form der Gegenwart zum Gewinn einer neuen, dem wahren menschlichen Wesen entsprechenden, sinnlichen Gestaltung" (IV, 378); die Revolution, die er forderte, mußte folglich eine ganz andere sein und mußte tiefer eingreifen, als die der allerradikalsten Achtundvierziger, — an derselben Stelle bezeichnet er sie auch als „die Vernichtung der sinnlichen Form der Gegenwart". Das Mißverständnis, in das er verwickelt wurde, gleicht dem, welches höchst wahrscheinlich entstanden wäre, wenn Schiller, anstatt mit Begeisterung dem Ausbruch einer Revolution von weitem zuzuschauen, sie in seiner unmittelbaren Nähe erlebt hätte.

August Roeckel.

Am besten läßt sich das Verhältnis Wagner's zu der revolutionären Bewegung der Jahre 1848, 1849 durch den Hinweis auf seine Beziehungen zu August Roeckel, einem seiner besten Freunde in Dresden und einem echten Achtundvierziger, illustrieren. In einer Musikerfamilie geboren, war Roeckel ebenfalls zum Künstler ausgebildet worden und bekleidete in der Dresdener Hofoper die Stellung des Musikdirektors; im Grunde war er aber keine künstlerische, sondern eine ganz und gar politische Natur. Heftig, energisch, tief überzeugt, war dieser durchaus edel fühlende Mann[1]) jeder Aufopferung fähig; an dem Maiaufstand nahm er einen hervorragenden Anteil; seine Unerschrockenheit büßte er mit zwölfjährigem Kerker. Keiner der politischen Revolutionäre hat Wagner so nahe gestanden wie dieser Freund; bis an seinen im Jahre 1876 erfolgten Tod blieb ihm der Meister treu. Nichtsdestoweniger war Roeckel vollkommen unfähig, Wagner's Anschauungen zu begreifen; in der Folge zeigte sich das mehr und mehr. Nur der Hauch der Begeisterung, der zur Revolutionszeit über Deutschland wehte, und der selbst nüchterne Naturen in einen Zustand der Exaltation versetzte und sie vorübergehend über sich selbst hinaus hob, hatte hier zu einer Täuschung führen können. Außerdem hatte der ernste Idealismus solcher Männer wie Roeckel, noch dazu zur Glühhitze angefacht, Wagner verführt, ihre im Verhältnis zu der seinigen so geringe geistige Bedeutung zu übersehen. Später — seine Korrespondenz beweist es — hat Wagner seinen Irrtum sehr wohl eingesehen; dem treuen, edlen Herzen bewahrte er seine Liebe — im übrigen wußte er, daß er hier auf tieferes Verständnis nicht zu hoffen hatte. — In dem Bilde dieser Freundschaft spiegelt sich Wagner's ganzes Verhältnis zur achtundvierziger Bewegung.

Rede im Vaterlandsverein.

Nur einmal ist der Meister selber in die politische Arena hinabgestiegen. Am 14. Juni 1848 hielt er in Dresden, im Vaterlandsverein, eine Rede. Er veranlaßte auch

[1]) Liszt, den man der Sympathie für Revolutionäre nicht zeihen wird, sagt von Roeckel, er sei „ein milder, gebildeter, humaner, vortrefflicher Mensch" (Franz Liszt's Briefe, II, 106). Es ist gut, an dieses Urteil zu erinnern, jetzt wo dieser edle Mann von gewissen Wagnerschriftstellern so arg verleumdet wurde.

Eing. am 4. Juli 1848. 79.

Eure Excellenz

ersuche ich ganz gehorsamst um die Vergünstigung eines vielleicht 14 tägigen Stadturlaubes, um mich durch genaue Beobachtung einer geeigneten Diät vor einem den Anzeichen nach mir drohenden gastrischen Uebel zu bewahren.

Zugleich erachte ich es für meine persönliche Schuldigkeit mich wegen eines Schrittes zu rechtfertigen, der zwar mit meinem künstlerischen Dienst-Verhältnisse durchaus nichts gemein hat, wegen dessen ich aber gerade auch von Ihnen nicht mißverstanden zu sein wünschte.

In einer Zeit, wo auch dem Ungebildetsten das Recht zugestanden ist, über die Angelegenheiten unsrer staatlichen Verhältnisse sich auszusprechen, erkennt der Gebildete um so mehr seine Pflicht, sich dieses Rechtes ebenfalls zu bedienen. Die Partheireibungen der letzten 14 Tage haben unter den Einwohnern unsrer Stadt die sich entgegenstehenden Ansichten so auf die äußerste Spitze getrieben, daß der Beobachter einer ängstlichen Spannung nicht entgehen konnte. Ich schloß mich denjenigen Vereine an, indem die Fortschrittspartei am entschiedensten sich ausspricht: eines Theiles weil ich erkenne daß die Fortschrittspartei die der Zukunft ist, anderes Theiles aber auch aus der Rücksicht, daß es gerade dieser Partei am nöthigsten ist, durch Geist u. Milde der Gesinnung vor rohen Ausschweifungen zurückgehalten zu werden. Ich habe diese Versammlungen selten besucht und nie in ihre Debatten mich gemischt, sondern nur beobachtet: so gewann ich in der letzten Zeit die Einsicht, daß gerade durch die heftigen Angriffe der sogenannten Monarchisten dort ein trotziger Geist sich immer bedenklicher herausgestellt hat; mit der Erklärung, die Republik für die beste Staatsform zu halten, ist an und für sich nach den jetzigen Begriffen kein Verbrechen begangen; die nächste Verbindung, in welche der Gedanke an die Republik bei den Allermeisten gesetzt wird,

ist aber der Glaube an die Nothwendigkeit der Aufhebung des Königthumes.
Ich sah nirgends einen Redner oder politischen Schriftsteller den Gedan-
ken in das Auge fassen, daß das Königthum immer der heilige Mittel-
punkt bleiben könnte, um den sich alle nur erdenklichen volksthümlichen
Institutionen errichten ließen, sondern immer wurde mit dem
Begriff der Republik unmittelbar die Annahme des Aufhörens
des Königthumes verbunden: nur diese Annahme hielt daher auch die
Masse u. ihre Führer ab, sich für sofortige Einführung jener Staats-
form zu entscheiden, sondern man knüpfte sie an allerhand Bedingun-
gen, bei denen allerdings nichts verbrecherisches ausgesprochen ist, die aber
doch zu allen erdenklichen Misdeutungen führen können u. müssen.
Es lag mir nun daran, den Leuten einmal recht klar zu zeigen, daß,
wir möchten erreichen wollen was nur irgend erreichbar sei, das ei-
gentliche Königthum an und für sich doch diesem Streben nie unmit-
telbar entgegenstünde: daß mit dem Königthum eben Alles sehr
wohl u. nur noch dauerhafter zu erreichen sei. – Der Volkspartei ist
die nachbestehende Gestalt des Hofes mit all seinen, einer frühe-
ren Zeit entsprungenen, Äußerlichkeiten ein Aergernis: ich habe
von Leuten, die keineswegs blos der rohesten Klasse angehören, Äuße-
rungen in diesem Bezug gehört, die mich tiefe Blicke in den Volksgeist
haben werfen lassen; sie sagen nun ohngefähr: „ist der König fort,
so hört auch dieser Hof auf." Jetzt frage ich: soll um solcher Äußer-
lichkeiten willen dem Königthume selbst zu nahe getreten werden?
Nein! diese Äußerlichkeiten können schwinden, u. mit ihm eine
Quelle des Unmuthes, der endlich auf den König selbst bezogen
wird. In diesem Verhältnisse u. nach dieser Richtschnur fortschreitend
erwog ich Alles das, was eigentlich angegriffen wird, u. gelangte endlich
dahin, daß, wenn dies schwinden könnte, eben auch Alles schwinden
würde, was gegen das Königthum verstimmt. Hiermit mußte
natürlich der Wunsch in mir entstehen, beide Partheien, Monarchisten
wie Republikaner, von dieser mir beigekommenen Ansicht zu über-
zeugen,

um, gelänge mir der, durch persönliche mich einem Jede herzuneigen: die Stellung der Königinmutter, u. mit ihr der ganzen Familie. Es müßte mir zugleich daran liegen, - da alle, von ihrer eigenen Partei so mißverstandene Bedeutung der Worte „Republik" zu beseitigen u. dem zu zeigen, daß in ihr der Königinnen noch seine schönste Stellung sichern würde. Aber einige Umstände drängten mich zu der Abfassung jener Aufsatzes: nämlich ich, um zu meiner angeklagten Rechtfertigung zu kommen, über die gegen Lamartine ausbrechende, so heftige mich der Vorwurf von Verläumdung nicht abhalten eine tief empfundene Ueberzeugung auszusprechen, und drucken zu lassen, sondern durch die Vereinigung angeklagt werden sollte. Die Wärme dieser Ueberzeugung ist schuld, daß ich sogar mit meiner Person dafür eintrat. Als ich letzthin zu der Versammlung der Vereinigung eintrat, hörte ich eben wieder jene Rede, in der der Regent der Republik, der jetzt nun einmal ganz unläugbar zum Königsgedanken einen großen Anlaß der Volkes gewordenen ist, selbst in einer Verbindung mit der Abschaffung der Königthums bringen: in dem allen Brennpunkte, gerade jetzt von dieser Versammlung einen günstigen u. rettenden Gedanken hören zu lassen, entschloß mich schnell meinen Aufsatz, schnell wegzulesen, u. hatte diesen Beschluß alle gute Absicht verstellt, so hat er doch die nun ganz unläugbare erfüllt: nach wie vor nämlich in diesem Theile ein so mißverstandenes Wort des Königs abgegrenzt, noch nie mit solcher Begeisterung aufgenommen worden, als nach der Rede in meiner Nähe der Fall war, welche sich den Lügen durch. - Gerade dieser Beifall nun, sowie auch der Grund desselben, hat mir Mißtrauen gegen mich erweckt: ich will meine Ansicht über mich dieser Volksstimme weiter nicht abgegrenzt, - sie erfüllt mich mit den trübsten Befürchtungen, denn namentlich meine Begeisterung für das Königthum hat jenen nicht gestalten. Auch ist mir dieses Wort so entfahren, könnte mir gewöhnlich sehr gleichgültig sein: indeß verhält es sich damit, wenn ich befürchten müßte von der andern Seite so gänzlich mißverstanden werden zu sein, wenn selbst der König, mögen Sie mich immerhin der Sentimentalität anklagen, nicht sein, daß ich mich unterfinge einen so prosaisch gedachten Moment in poetischer Bild darin vorgestellt, wie ich mir das Königthum denke, wenn wohl positiv angesehen sollte.

Ich gestehe, daß ich jetzt herzlich betrübt darüber werde, aus mancherlei Anzeichen zu ersehen, daß ich in der That sehr mißverstanden worden bin: ich erkenne darin das Gefährliche, in diesen Zeiten einen selbständigen Gedanken auszusprechen, wenn er nicht der Firma der einen oder der andren Parthei vollständig angehört, u. es bedurfte nicht erst der Bitte meiner Frau um mir das Versprechen abzunehmen, mich mit meiner Person nie wieder in den Fragen des Tages zu betheiligen. Ich ersehe zu meinem großen Kummer daß es jetzt nicht mehr an der Zeit ist, mit den Waffen des Geistes zu kämpfen: eine düstre, schreckliche Ahnung haftet auf meinem Gemüth daß der Kampf jetzt bald nur von dem rohen Elemente der Massen geführt werden wird: – wir haben Prag nicht fern von uns, in Berlin bereiten sich schreckliche Dinge vor, die eine grausenhafte, Königsmörderische Wendung nehmen können: ich habe einen Blick auch in die Masse der Bevölkerung Dresdens geworfen: nichts Verbrecherisches liegt in ihr am Tage: wer will aber für den Sturm des Wahnsinnes stehen, wenn er sich von da oder dort auch zu uns herüberzieht?

In dieser Angst, dieser tiefen Beklemmung, glaubte glaubte ich mir durch jenen besprochenen Schritt Luft zu machen: nach meiner innigsten Ueberzeugung erschien er mir als der geeignete Weg zur Versöhnung. Warum meine schwarze Vorstellung unbegründet, – o, desto besser! Hat dagegen mein Schritt Ärgernis erregt, hat er seine Absicht nicht erfüllt, hat er nicht versöhnt und nur beleidigt, – so beruhte er allerdings auf einer Täuschung, für die ich Jeden, der ich beleidigte, herzlichst um Verzeihung bitte!

In größter Hochachtung und Ergebenheit habe ich die Ehre zu verbleiben

Euer Excellenz

Dresden, 18 Juni 1848.

gehorsamster Diener
Richard Wagner

Faksimile eines Briefes von Richard Wagner an Herrn von Lüttichau
(Aus dem Archiv der Dresdner Hofoper mit gütiger Erlaubnis der Königl. sächsischen Hoftheaterintendanz.)

ihre Veröffentlichung unter dem Titel: Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtume gegenüber?[1]) Aus dieser Rede geht hervor, daß Wagner auch damals ein unbedingter Anhänger des Königtums war, ein unversöhnlicher Gegner des Konstitutionalismus,[2]) und ferner, daß er das Heil Deutschlands in dem energischen Verwerfen der „fremdartigen undeutschen Begriffe" ersah, in der „Emanzipierung des Königtums" aus demokratischen Irrlehren, und in der Wiederherstellung des altgermanischen Verhältnisses zwischen dem Fürsten und dem freien Volke. „An der Spitze des Freistaates wird der erbliche König eben das sein, was er seiner edelsten Bedeutung nach sein soll: der Erste des Volkes, der Freieste der Freien! Würde dies nicht zugleich die schönste deutsche Auslegung des Ausspruches Christus sein: Der Höchste unter Euch soll der Knecht Aller sein? Denn indem er der Freiheit Aller dient, erhöht er in sich den Begriff der Freiheit selbst zum höchsten, gotterfüllten Bewußtsein." — Diese Rede konnte offenbar weder den Republikanern, noch den Demokraten, noch den konstitutionalistischen Liberalen gefallen; und da Wagner behufs Emanzipierung des Königs und des Volkes die Abschaffung des Adels verlangt hatte, so gefiel sie auch den Konservativen nicht. Von Wagners vielen Feinden wurde sie auch sofort gegen ihn ausgebeutet; heute geschieht dasselbe noch. Der herrliche Brief des Meisters an den Intendanten von Lüttichau, vom 18. Juni 1848, der hier im Faksimile vorliegt, ist die beste Antwort; Wagner wiederholt hier seine grundlegende Anschauung: „daß das Königtum immer der heilige Mittelpunkt bleiben könnte, um den sich alle nur erdenklichen volkstümlichen Institutionen errichten ließen".[3])

Der Mai-Aufstand.

Im Mai 1849 kam es in Dresden zu einem Aufstand. Ob man berechtigt ist, ihn als „Revolution" zu bezeichnen, ist sehr fraglich; denn damals gab es zwei Regierungen in Deutschland, d. h. neben denen der einzelnen Landesteile, das ganz Deutschland umschließende Frankfurter Parlament, welches man als eben so legitim zu betrachten vollkommen berechtigt war. „Obgleich einer gewissen Partei, die sich an dem Aufstande in Dresden beteiligte, republikanische und kommunistische Tendenzen nicht fremd gewesen sein mögen, so war doch im ganzen für Durchführung der Reichsverfassung, also um eines an und für sich keineswegs verwerflichen Zweckes willen, gekämpft worden. Das schwankende Verhalten der Regierung konnte der Menge als selbstsüchtig und treulos, und ihre eigene Erhebung als eine verdienstvolle Handlung erscheinen." So äußert sich ein unparteiischer Geschichtsschreiber.[4]) Sämtliche bedeutende städtische Korporationen Sachsens, die Universität Leipzig, alle aufgeklärten, freien Männer waren für Einführung der Reichsverfassung, ein Teil des königlichen Ministeriums ebenfalls; an vielen Orten weigerte die Landwehr den Dienst gegen die Aufständischen, weil die Verfechter der Reichsverfassung ihnen im Recht zu sein schienen. — Nun eilten aber preußische Truppen herbei — eine Handlung, die vom Frankfurter Parlament als „schwerer Reichsfriedenbruch" gebrandmarkt wurde, die aber eigentlich nur nebenbei dem „Aufstand" galt, da sie in Wahrheit den ersten Schachzug in

---

[1]) Diese Rede ist bei Glasenapp Bd. II, Anhang, in extenso abgedruckt. Eine eingehende Untersuchung über ihren Inhalt und ihre Bedeutung findet der Leser in meinem Aufsatz: Richard Wagner und die Politik, im sechzehnten Jahrgang der Bayreuther Blätter, 1893, S. 137.

[2]) In diesem Punkt stimmt Wagner's Ansicht genau mit der Friedrich Wilhelms IV. überein, der am 17. April 1847 erklärt hatte: „Keine Macht der Welt solle ihn zwingen, das natürliche und unmittelbare Verhältnis zwischen ihm und seinem Volke sich in ein konventionelles und konstitutionelles umwandeln zu lassen".

[3]) Auf diesen Brief komme ich im folgenden Kapitel zurück. Ich mache darauf aufmerksam, daß der Abdruck bei Prölß nicht wortgetreu ist.

[4]) Arnd: Geschichte der neuesten Zeit. V, 438.

einer Politik bildete, die zur endgültigen Demütigung Sachsens, Preußen gegenüber, führen sollte. Nach mehrtägigem Straßenkampf war der Aufstand unterdrückt und ein entsetzliches, ungerechtes Gericht erging über das arme Land. Von den offiziellen Berichterstattern wird viel über den „Heroismus" der preußischen Truppen berichtet; da sie aber im ganzen nur 31 Mann verloren und ihre Gegner, trotzdem sie in geschützterer Lage fochten und der Rückzug ihnen offen stand, genau sechsmal so viel, so ist die Annahme berechtigt, daß diese sich mindestens ebenso heroisch schlugen.

Daß Wagner's Sympathien bei den Aufständischen waren, das ist nicht zweifelhaft; es scheint auch, daß er hier und da Gelegenheit hatte, ihnen gewissermaßen „Zivildienste" zu leisten; in einem Brief von 1851 sagt er: „ich wirkte für Zuzüge", und nach einigen Berichten soll er auf dem Kreuzturme das Läuten der Sturmglocke geleitet haben (was allerdings von anderen Zeugen wieder geleugnet wird).[1]) Aus den Hunderten sich widersprechender Erzählungen, die uns als gänzlich unkontrollierbare „Zeugnisse" einer so bewegten Zeit vorliegen, Geschichte zu rekonstruieren, bleibt ein für allemal unmöglich. Wir können aber dem Manne trauen, dessen ganzes Leben seinen eigenen Worten an Liszt entsprach: „lügen mag ich nicht: es ist nun einmal die einzige Sünde, die ich kenne!" (L. II, 23.) Für den Grad von Wagner's Beteiligung entscheidet sein eigenes Zeugnis: d. h. nicht allein seine Worte, sondern auch seine Handlungen. Was bezeugen nun zunächst letztere? — Als Dresden von den Preußen eingenommen wurde, begab sich Wagner nach Chemnitz zu seinem Schwager Wolfram, nicht aber mit der Absicht, zu fliehen, sondern mit dem bestimmten Vorhaben, sobald die Aufregung sich gelegt haben würde, nach Dresden zurückzukehren. Mit Mühe überredete ihn sein Schwager, den sächsischen Boden zu verlassen, und brachte ihn nach Weimar. Auch hier hielt sich Wagner ganz unbesorgt auf, ging in der Stadt spazieren, besuchte das Theater und zweifelte nicht, das Mißverständnis würde sich aufklären. Da kam die Nachricht, ein Steckbrief sei gegen ihn erlassen. Verklagt und verurteilt sein, war in jener Zeit ziemlich dasselbe; wie Roeckel (gerade in Bezug auf Wagner) bemerkt: „das Verlangte wußte man zu finden, wie und wo es nur immer gewünscht wurde".[2]) Den Bemühungen seines großen Freundes, Franz Liszt, der hier zum erstenmal und gleich in entscheidendster Weise in sein Leben eingriff, gelang es, Wagner einen auf einen anderen Namen lautenden Paß zu verschaffen und ihn über die Grenze, nach der Schweiz, zu flüchten. Das sind die „Handlungen": ein Schuldbewußtsein spricht aus ihnen nicht. — Wagner's Worte lassen aber noch weniger Zweifel zu. Als er 1856 dem König von Sachsen ein Gesuch um Amnestierung unterbreiten wollte — damit er den deutschen Boden wieder betreten könne — da verhinderte den Meister die Thatsache, daß „er sich bewußt war, nicht eigentliche, dem richterlichen Spruche zuzuweisende Verbrechen begangen zu haben, so daß es ihm schwer fallen müßte, ein solches einzugestehen" (L. II, 122). Noch bestimmter drückt sich Wagner in *Über Staat und Religion* aus: „Wer mir aber die Rolle eines *politischen Revolutionärs*, mit wirklicher Einreihung in die Listen derselben, zugeteilt hat, wußte offenbar gar nichts von mir, und urteilte nach einem Scheine der Umstände, der wohl einen Polizeiaktuar, nicht aber einen Staatsmann irreführen sollte" (VIII, 8). — Hiermit ist die Sache für jeden urteils-

---

[1]) Professor Dr. Thum (aus Reichenbach i. V.) traf Wagner auf dem Kreuzturm und berichtet, der Meister hätte sich lebhaft mit ihm über die Leipziger Gewandhaus-Konzerte, Berlioz, Beethoven, über absolute Musik und dramatische Musik, über antike und christliche Weltanschauung u. s. w. unterhalten! (Allgemeine Musik-Zeitung, 1. September 1893.) Professor Dr. Gustav Kletz, der bekannte Dresdener Bildhauer, erzählte mir, Wagner habe ihm zugeredet, mit auf den Kreuzturm hinaufzusteigen, der Anblick sei so prächtig und das Zusammenklingen des Glockengeläutes und des Kanonendonners berauschend!

[2]) Roeckel: *Sachsens Erhebung und das Zuchthaus zu Waldheim*. 2. Aufl. S. 59.

fähigen Menschen entschieden. Und doch, es giebt noch eine freche Lüge, die so hartlebig ist, daß sie nicht oft genug widerlegt werden kann. Im Sommer 1849 entstand das Gerücht, Wagner sei es, der das alte Opernhaus in Brand gesteckt habe! Sofort hat der Meister gegen diese „aus dem Pfuhl bürgerlicher Vortrefflichkeit und Großherzigkeit" entstandene feige Verleumdung Verwahrung eingelegt (Bf. an Liszt vom 9. Juli 1849). Die Anekdote war aber zu schön, und so spielte sie viele Jahre eine große Rolle in der Presse, bis zuletzt die Thatsache, daß Wagner mit jenem Vorfall unmöglich in irgend eine Verbindung gebracht werden konnte, so klar erwiesen und allgemein bekannt wurde, daß dieser Lüge der Lebensatem ausging. Nun kam aber Graf Beust und nahm in seinen Memoiren, Aus Dreivierteljahrhunderten, die alte Verleumdung mit einer kleinen Variation wieder auf, indem er Wagner die versuchte Brandlegung des Prinzenpalais andichtete! Außer der Autorität seines eigenen Wortes fügt er als unwiderleglichen Beweis für die erwiesene Wahrheit der Beschuldigung die Mitteilung hinzu:

Steckbrief.

Der unten etwas näher bezeichnete Königl. Kapellmeister
Richard Wagner von hier
ist wegen wesentlicher Theilnahme an der in hiesiger Stadt stattgefundenen aufrührerischen Bewegung zur Untersuchung zu ziehen, zur Zeit aber nicht zu erlangen gewesen. Es werden daher alle Polizeibehörden auf denselben aufmerksam gemacht und ersucht, Wagnern im Betretungsfalle zu verhaften und davon uns schleunigst Nachricht zu ertheilen.

Dresden, den 16. Mai 1849.

Die Stadt-Polizei-Deputation.
von Oppell.

Wagner ist 37 bis 38 Jahre alt, mittler Statur, hat braunes Haar und trägt eine Brille.

Faksimile des Steckbriefes im „Dresdener Journal".

Wagner sei hiefür in contumaciam zum Tode verurteilt worden. Zum Glück jedoch giebt es eine noch höhere Instanz als das gräfliche Wort: das königliche Amtsgericht zu Dresden. Und dieses hat amtlich bescheinigt, daß beide Behauptungen des früheren sächsischen Premierministers unwahr sind. In dem einen Fall liegt möglicherweise eine Verwechselung mit dem Zuckerbäcker Woldemar Wagner vor,[1]) welcher der Brandstiftung verdächtigt war; die andere Behauptung ist einfach eine böswillige Erfindung.[2]) Daß Graf Beust ihr Urheber sei, ist gewiß nicht anzunehmen; sein blinder Haß gegen Wagner hat ihn aber dazu verleitet, jeder Verleumdung in leichtfertigster Weise Glauben zu schenken.

Wichtige Ergebnisse dieser Periode.

Das wären, in kurzen Zügen, die äußeren Vorgänge jener Dresdener Jahre, die zu dem endgültigen Wendepunkte in Wagner's Leben führten. Bei einem schöpferischen Genie wie Wagner ist ihre Bedeutung doch verhältnismäßig untergeordnet. Während das Glück abwechselnd stieg und sank, während der Meister unablässig kämpfte und stritt und selber unhaufhörlich bekämpft und verkannt wurde, waren — wie aus einer anderen Welt — unsterbliche Werke entstanden: Tannhäuser und Lohengrin, die erste Skizze zu den Meistersingern, der erste Entwurf des Nibelungenringes, der Entwurf Jesus von Nazareth und noch andere — — — das sind die Thaten des Genies, das ist sein Leben, — und diese Thaten werden leben und Leben um sich verbreiten, wenn die ganze Jämmerlichkeit der achtundvierziger Bewegung schon längst vergessen sein wird.

---

[1]) Was mir persönlich aber sehr unwahrscheinlich scheint, da in den offiziellen Broschüren aus 1849 dieser „Konditorgehilfe Wagner" ausdrücklich erwähnt wird; Richard Wagner dagegen nirgends.

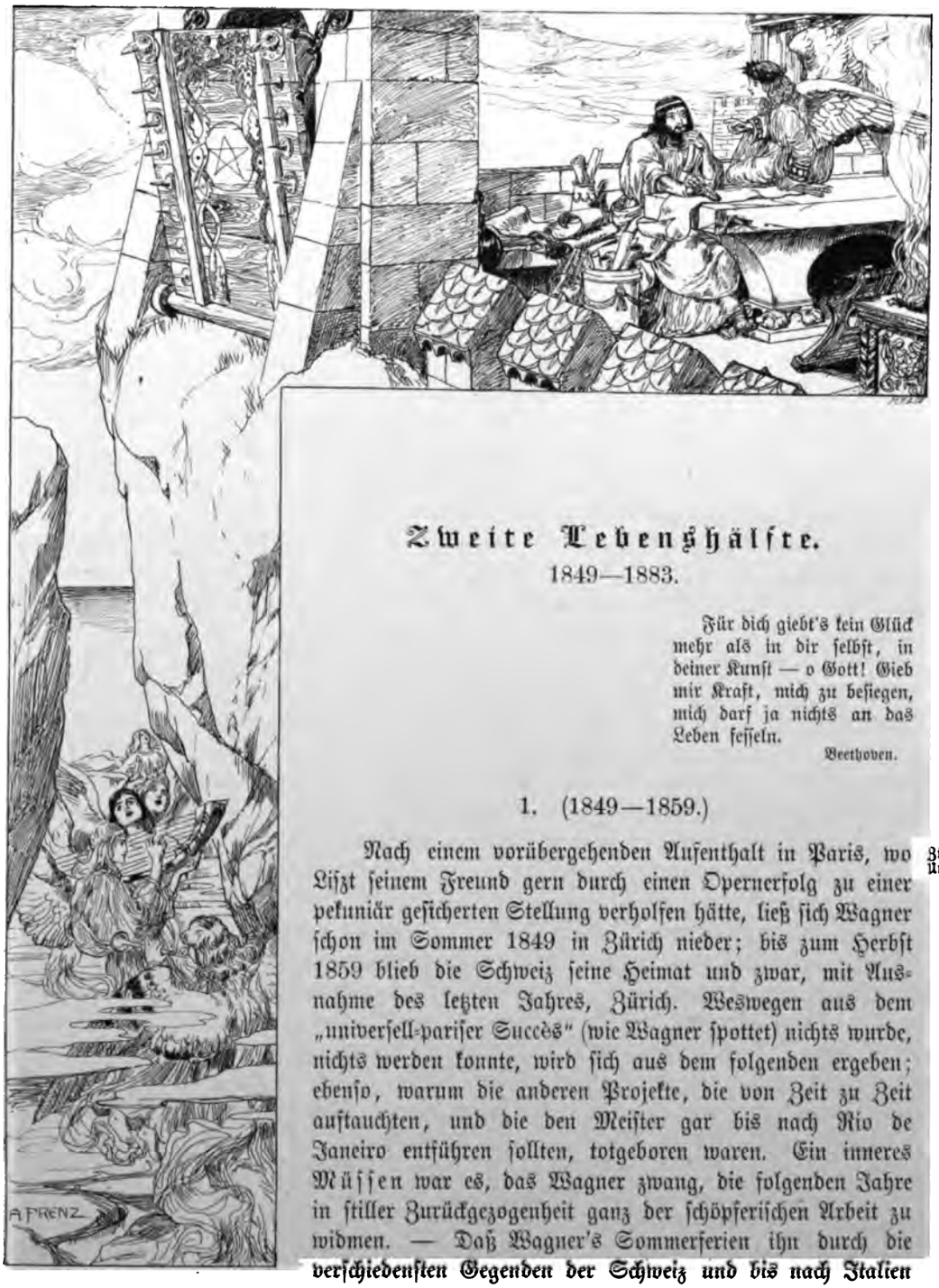
[2]) Alles Nähere bei William Ashton Ellis: „1849. Der Aufstand in Dresden" (Leipzig, bei Reinboth), eine kleine Schrift, die alles Wesentliche auf Grundlage der offiziellen Berichte zusammenfaßt.

Wenn ich nun das Ergebnis dieser sieben, sowohl innerlich wie äußerlich so ereignisreichen Dresdener Jahre für Wagner's inneren Lebensgang faßlich — und mit der hierzu unerläßlichen Vereinfachung darstellen soll, so möchte ich sagen: die Erfahrungen dieser Zeit laufen in zwei Brennpunkte zusammen: künstlerisch waren sie es, die den Meister zum endgültigen Bruch mit der Opernbühne und auch mit der Oper selbst, als dramatischer Form, führten — zugleich aber zu dem vollbewußten Erfassen des längst unbewußt geahnten, neuen Dramas und zu dem Plan einer neuen Bühne; in rein menschlicher Beziehung waren es die Dresdener Erlebnisse, welche die Überzeugung in ihm reiften, unsere menschliche Gesellschaft befinde sich am Vorabend einer gewaltigen Krisis und ihr könne durch gar keine Politik, sondern einzig durch eine Regeneration von Grund und Boden aus geholfen werden. Zu beachten ist, wie auf beiden Gebieten die Verneinung Hand in Hand mit einer ebenso kräftigen Bejahung geht. Wagner ist nicht fähig „zweien Herren zu dienen"; die rücksichtslose Verdammung des Schlechten ist bei ihm das notwendige Korrelat davon, daß er das Gute unbedingt will.

Die Dresdener Katastrophe kam wie eine wahre Erlösung. „Den Geächteten und Verfolgten band keine Rücksicht mehr zu einer Lüge irgend welcher Art" (IV, 406); das ihm zur heiligen Überzeugung Gewordene konnte er nunmehr laut ausrufen vor aller Welt; in den nun bald folgenden flammenden Schriften that er es auch. Diese Befreiung aus dem Zwange wurde ihm genau in dem Augenblick zu teil, als er ihrer vollkommen würdig geworden, als die letzte Täuschung überwunden war. Und dieser Augenblick war — nicht nur bildlich sondern auch thatsächlich — der Mittelpunkt seines Lebens.

Richard Wagner

1853.



Zweite Lebenshälfte.

1849—1883.

Für dich giebt's kein Glück mehr als in dir selbst, in deiner Kunst — o Gott! Gieb mir Kraft, mich zu besiegen, mich darf ja nichts an das Leben fesseln.

Beethoven.

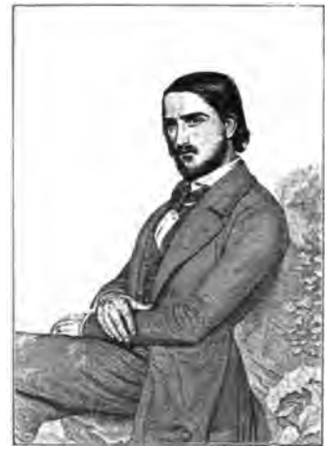
1. (1849—1859.)

Zürcher Umgang.

Nach einem vorübergehenden Aufenthalt in Paris, wo Liszt seinem Freund gern durch einen Opernerfolg zu einer pekuniär gesicherten Stellung verholfen hätte, ließ sich Wagner schon im Sommer 1849 in Zürich nieder; bis zum Herbst 1859 blieb die Schweiz seine Heimat und zwar, mit Ausnahme des letzten Jahres, Zürich. Weswegen aus dem „universell-pariser Succès" (wie Wagner spottet) nichts wurde, nichts werden konnte, wird sich aus dem folgenden ergeben; ebenso, warum die anderen Projekte, die von Zeit zu Zeit auftauchten, und die den Meister gar bis nach Rio de Janeiro entführen sollten, totgeboren waren. Ein inneres Müssen war es, das Wagner zwang, die folgenden Jahre in stiller Zurückgezogenheit ganz der schöpferischen Arbeit zu widmen. — Daß Wagner's Sommerferien ihn durch die verschiedensten Gegenden der Schweiz und bis nach Italien führten, daß er einigemale in Paris kurzen Aufenthalt nahm und im Frühjahr 1855 drei Monate in London zubringen mußte, weil seine materielle Notlage ihn gezwungen hatte, die Direktion der Philharmonischen Konzerte dort zu übernehmen, — — das ändert die allgemeine Physiognomie dieser Jahre nicht; auch seine vorübergehende Thätigkeit am Züricher Theater, wo er einige gute Opern aufführen half

Gottfried Semper.

Gottfried Keller.



Georg Herwegh.

(namentlich Don Juan und Der fliegende Holländer), und die Konzerte, die er hin und wieder dort veranstaltete — um sich selber Musik vorführen zu können (Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven, Weber und eigene) — sind nur nebensächliche Vorkommnisse. Dem Verkehr in Zürich ist ebenfalls keine besondere Bedeutung beizulegen, wenn wir Gottfried Semper, Georg Herwegh und Gottfried Keller ausnehmen, und etwa noch Hans von Bülow und Karl Ritter (die aber nur zeitweilig sich in Zürich aufhielten); besonders lieb waren Wagner auch Musikdirektor Heim und seine begabte Frau, mit denen zusammen der Meister sich seinen werdenden Nibelungenring vortrug; gemütliche Stunden brachte er bei dem Philosophen Wille und beim Kaufmann Wesendonck zu — — — im großen und ganzen mied er aber zu dieser Zeit den Verkehr, in dem er doch kein tieferes Verständnis für seine Ziele antraf, und flüchtete namentlich, so viel er nur konnte, vor dem „Teufelsvolk der Professoren“: „Die Qualen des Umganges sind mir jetzt positiv die empfindlichsten geworden, und ich raffiniere nur darauf, mich zu isolieren“, schreibt der Meister an Liszt.

Wagner war eben „in die Periode des bewußten künstlerischen Wollens“ eingetreten; alles Äußere verliert in dieser zweiten Lebenshälfte an Bedeutung; es kann ihn zwar fördern oder hemmen, nicht aber bestimmen; in Zürich war das Äußere jedoch weder fördernd noch hemmend, und Wagner selber entfaltete dort keine entscheidende Thätigkeit nach außen, wie später in Paris, München und Bayreuth. Hier in Zürich war Wagner's Leben ein ganz innerliches; was er schuf und gestaltete, waren zunächst seine grundlegenden Schriften über die Kunst und das Drama, sodann seine Kunstwerke.

Die wahren Freunde.

„Glaube mir nun unbedingt, wenn ich Dir sage, der einzige wirkliche Grund meines „Jetzt-noch-fort-lebens“ liegt lediglich in dem unwiderstehlichen Drange, eine Reihe von Kunstwerken, die in mir noch Lebenstrieb haben, zu vollenden. Auf das genaueste habe ich mich darin erkannt, daß nur dieses Schaffen und Vollenden mich befriedigt und mit (oft unbegreiflichem) Lebenshang erfüllt. — — — Ich kann und werde nie eine Anstellung, oder was dem irgend gleich käme, annehmen. Was ich dagegen beanspruche, ist, die Fixierung einer ehrenvollen und reichlichen Pension, lediglich und einzig zu dem Zweck, ungestört und gänzlich unabhängig von äußeren Erfolgen, meine Kunstwerke schaffen zu können. — — — Wer irgendwelche wirkliche Erkenntnis von der Beschaffenheit meiner Arbeiten hat, das Besondere und sie Unterscheidende fühlt und achtet,

muß einsehen, daß gerade ich, und eben einem Institute wie unserem Theater gegenüber, nun und nimmermehr darauf angewiesen sein dürfte, meine Werke zur Ware zu machen" (L. II, 229). — Diese Worte, die der Meister in den fünfziger Jahren an seinen Freund Franz Liszt richtete, sind ein Kompendium der ganzen zweiten Lebenshälfte Wagner's. Von nun an hat er einzig und allein für seine Kunst gelebt; für sich hat er nichts mehr gesucht, nichts mehr erstrebt; ebensowenig hat er Anderen gedient; er lebte *für* die Welt, aber in einem gewissen Sinne nicht mehr *in* der Welt; wie Byron konnte auch er von sich sagen:

I stood
Among them, but not of them, in a shroud
Of thoughts which were not their thoughts.[1])

Jetzt wußte er bestimmt, was er der Welt zu sein berufen war, und im Bewußtsein hiervon forderte er von dieser Welt „Raum zum Leben", ohne sein Können und ohne seine Werke zur „Ware" machen zu müssen. Ganz verstanden hat ihn erst König Ludwig II. von Bayern; bis dieser erhabene Monarch im Jahre 1864 so entscheidend in des Meisters Lebensgang eingriff, hat Wagner noch manche Not durchzumachen gehabt. — Jedoch, seine Kunst hatte schon mächtig gewirkt; wenige nur hatten ihre Stimme gehört; diesen wenigen aber, die es dem Meister ermöglichten, zu einer Zeit, wo die Einnahmen aus seinen Opern noch verschwindend geringe waren, dennoch ohne Anstellung, ganz seiner Kunst zu leben, ihnen gebührt eine ehrenvolle Erwähnung.

Franz Liszt.

An erster Stelle — und alle Anderen geistig weit überragend — steht *Franz Liszt*. In einem Brief von 1856 bezeichnet Wagner dessen Freundschaft als „das wichtigste und bedeutsamste Ereignis seines Lebens" (L. II, 146). — Denn nicht nur hat Liszt sich größere Opfer auferlegt als irgend ein anderer, um Wagner materiell zu unterstützen; er allein war — durch seine eigene Bedeutung — im stande, ihm auch künstlerisch und moralisch eine Stütze zu sein. Liszt hat die verwaisten Werke des Verbannten aufgeführt und zwar als alleiniger Mann, der zu Anfang der Fünfziger fähig war, dies mit Verständnis zu thun, so daß das kleine großherzogliche Theater in Weimar damals den Mittelpunkt bildete, von wo aus Wagner's Werke (namentlich *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin*) über ganz Deutschland auszustrahlen begannen. Zugleich hat Liszt das tiefere Verständnis dieser neuen Kunst durch Schriften (über jene selben drei Werke) angebahnt, die nicht nur zeitlich das Früheste sind, was je über Wagner erschien, sondern noch heute als gründliche und geistvolle Einführung in Dichtung und Musik unerreicht dastehen;[2]) er hat Wagner's Interessen unermüdlich bei den deutschen Fürsten vertreten, bei den Theaterdirektionen, in der Presse u. s. w. — — —

---

[1]) Ich stand
In dem Gewühl, einsam, in einem Flor
Gedanken, die nicht ihre waren.

[2]) Diese nicht genug zu empfehlenden Schriften sind aufs neue gesammelt 1881 bei Breitkopf & Härtel erschienen.

Wagner schreibt Ende 1851 an ihn: „ich bezeichne Dich unumwunden als den Schöpfer meiner jetzigen, vielleicht nicht zukunftarmen Stellung“ (L. I, 150). Aber alles dieses zusammen ist ein Geringes dem gegenüber, was seine Liebe, sein Verständnis, sein unerschütterlicher Glauben für den in seiner künstlerischen Einsamkeit Verschmachtenden bedeutete. Liszt ist der erste, der Wagner's überragende Bedeutung, seinen „göttlichen Genius“ (Bf. von Liszt vom 7. Oktober 1852) erkannt hat; er betrachtete es als eine Lebensaufgabe, „Wagner's Freundschaft wert zu sein“. Wagner aber schreibt ihm aus überströmendem, dankerfülltem Herzen: „Du hast mir zum ersten- und einzigstenmale die Wonne erschlossen, ganz und gar verstanden zu sein: sieh, in Dir bin ich rein aufgegangen, nicht ein Fäserchen, nicht ein noch so leises Herzzucken ist übrig geblieben, das Du nicht mitempfunden“ (L. II, 42). — Die Freundschaft zwischen diesen zwei großen Männern, und namentlich ihr Briefwechsel hat vielfach zu einem Vergleich mit dem Verhältnis zwischen Schiller und Goethe angeregt. Der Vergleich hinkt aber auf beiden Füßen. Die Freundschaft zwischen Goethe und Schiller ist eine rein intellektuelle; man glaubt zwei Dichter zu gewahren, die schon auf den elysischen Gefilden auf und abwandeln und sich dort, im Genusse einer ewigen Zukunft, über ihre Kunst und ihre Werke unterhalten. Hier, im Gegenteil, ist alles dramatisch, tragisch, dämonisch. Das erste, was Liszt für Wagner thut, ist, ihm das Leben zu retten (denn im Kerker wäre er gestorben); dann rettet er seine Werke. Liszt's Briefe, seine Besuche in Zürich, bilden jahrelang das eigentliche Lebens- und Schaffenselement Wagner's; dieses „Riesenherz, das ihm entgegenragt“, ist sein Trost und seine Hoffnung: „Du mein Einziger und Liebster, den ich habe, Du, der mir Fürst und Welt — alles zusammen bist! — — Wahrlich, so weit ich nur um mich blicke und in meine Zukunft sehe, habe ich nichts zu gewahren, was mich aufrichten, erheben, trösten, stärken und zu neuer Lebensmühe waffnen könnte, als dein Wiedersehen und die paar Wochen, die Du mir schenken willst.“ Andererseits darf nicht übersehen werden, daß das, was Liszt Wagner geben konnte und gab, zwar ein „Riesenherz“ war und das Können eines „Riesenkünstlers“, daß dagegen von dem Austausch bestimmender, kritischer Ideen, wie zwischen Goethe und Schiller, hier nicht die Rede sein konnte. Richard Wagner schuf, wie wir uns vorstellen, daß ein Shakespeare geschaffen haben mag; sein Schaffen war einer Naturmacht zu vergleichen, die nicht so und auch anders wirken kann, sondern der Notwendigkeit wie einem Gottesgebote gehorcht. Selbst Liszt hatte zuerst wegen *Lohengrin* Bedenken, er fürchtete „die hochideale Färbung“, — er hatte Bedenken wegen des Textes zu *Tristan*, u. s. w.; erst die (von ihm selbst geleitete) Aufführung des *Lohengrin* überzeugte ihn: „dieses wundervolle Werk sei das Höchste und Vollendetste der Kunst“, — erst bei der musikalischen Aufführung des *Tristan* begriff er, daß er nicht verstanden hatte, und neigte er sich in stummer Bewunderung vor dem „himmlischen Wunder“. Wagner aber antwortete gar nicht erst auf jene Bedenken und Kritiken; er machte seine Werke, wie er sie machen *mußte*. Als künstlerischer Schöpfer konnte er nicht anders als gänzlich einsam dastehen; selbst ein Goethe oder ein Schiller hätten ihm nicht raten, sondern nur das vollendete Werk bewundern können. Was man ihm aber geben konnte, war die *Liebe*, die „Heimat für seine Kunst“, und das that Liszt.[1])

Die ersten Helfer in der Not.

Neben den von Liszt gehalten, verblassen die Namen der anderen Freunde, nicht aber das Verdienst ihrer Treue. — Als Wagner in Zürich ankam, waren es zwei wackere Männer: der Klavierlehrer Wilhelm Baumgartner[2]) und der erste Staatsschreiber Jakob

[1]) Vergl. vor allem IV, 409 u. f.

[2]) Über Baumgartner's Lieder hat Wagner 1852 einen Aufsatz geschrieben, der von dauerndem Interesse ist, da er „mehr auf die Gattung, als gerade diese Species gilt, die an sich ziemlich unschuldig ist“ (abgedruckt in den Briefen an Uhlig, S. 154—156).

Sulzer, die ihm während der ersten Wochen hilfreich beistanden. Aus reicheren Mitteln schöpfte eine dem Meister persönlich unbekannte Wohlthäterin, Madame Laussot, die Gattin eines französischen Kaufmannes; sie war eine geborene Engländerin (Miß Taylor) und hatte bei Gelegenheit eines längeren Aufenthaltes in Dresden die begeistertste Bewunderung für Wagner's Werke gefaßt.[1]) Von größerer Bedeutung als diese nur vorübergehende Unterstützung war die kleine Jahresrente, die der Meister von Ende 1851 bis Ende 1856 von Frau Julie Ritter regelmäßig bezog, einer Freundin, die ihm auch früher von Zeit zu Zeit geholfen hatte, und die eine ansehnliche Erbschaft dazu benützte, um ihre gelegentliche Unterstützung in eine sichere und dauernde zu verwandeln. Ihr Sohn, Karl, war ein begabter junger Musiker und lebte viel in Wagner's Nähe in Zürich; in dem Briefwechsel mit Liszt und mit Uhlig wird er häufig erwähnt.[2]) Auch diese Freundschaft war ein unmittelbarer Ausfluß von Wagner's Kunst; die Aufführungen des Tannhäuser in Dresden hatten das Wunder gewirkt. Karl's Bruder, Alexander Ritter, der bekannte Komponist, wirkte damals im Orchester mit. Als einer der ersten und thätigsten Anhänger des Meisters erwarb er sich große Verdienste; durch seine Vermählung mit Wagner's Nichte Franziska kam er später in ein verwandtschaftliches Verhältnis zu ihm. — An die Stelle der Frau Ritter traten im Jahre 1856 auf kurze Zeit der reiche Kaufmann Herr Wesendonck und seine Frau helfend in Wagner's Leben. Sie stellten dem Meister ein reizendes Chalet auf ihrem Gute bei Zürich zur Verfügung und halfen auch sonst seine Unabhängigkeit sichern. Frau Wesendonck war keine gewöhnliche Frau. Noch ehe sie Wagner begegnete, hatte sie aus seinen Schriften Begeisterung für ihn gefaßt, und ihre warme Anteilnahme an des Meisters Schöpfungen war einer der wenigen Sonnenstrahlen in den Züricher Jahren. Als Verfasserin der durch Wagner's Vertonung berühmt gewordenen „Fünf Gedichte" kann ihr Name der Vergessenheit niemals anheimfallen. — — — Daß trotzdem allen diesen Freundschaften etwas Unbefriedigendes anhaftet, das findet seine Erklärung in dem sehr natürlichen Umstande, daß diese wackeren Helfer in der Not nicht das volle Bewußtsein davon hatten, wem sie halfen, und davon, daß ihre gute That gewissermaßen eine Pflicht sei. Das

Julie Ritter.

Wilhelm Baumgartner.

Jakob Sulzer.

[1]) Später hat Madame Laussot den bekannten Schriftsteller Karl Hillebrand geheiratet.

[2]) Auch Schopenhauer, den Karl Ritter 1855 besuchte, erwähnt ihn: „er hat mir gut gefallen" (siehe Gespräche und Briefwechsel mit Schopenhauer, aus dem Nachlasse von Karl Bähr, herausgegeben von Schemann, S. 14).

Richard Pohl

Unbedingte, das wir bei Liszt fanden, ist hier nicht vorhanden; der generösen Handlung fehlte vielleicht doch der ganz große Zug, es klebte ihr etwas wie ein Schatten von Mäcenentum an; darum wurden diese Verhältnisse, eines nach dem andern, vom Meister selber gelöst, der sich lieber in das Unbekannte stürzte und in eine solche Entblößung von allen Mitteln, daß er sogar seine Uhr ins Versatzamt tragen mußte,[1]) als daß er ein Jota von seiner unabhängigen Selbstbestimmung geopfert hätte. Damit ihm die „Unabhängigkeit von äußeren Erfolgen" zu Teil wurde, dazu bedurfte er eines königlichen Freundes, nicht so sehr der Mittel jedoch, als der Gesinnung wegen. — In Ermangelung eines solchen mußte er auch am Schlusse dieser Periode, Ende 1859, notgedrungen versuchen, mit den Theatern wieder anzuknüpfen, um sich Subsistenzmittel zu verschaffen.

Franz Lachner

Die ersten Anhänger.

Inzwischen waren ihm aber auch andere Freunde erstanden; nach und nach hatte sich eine kleine Schar begeisterter Anhänger gebildet, zumeist Musiker, die durch Liszt zu einem tieferen Verständnis von Wagner's Kunst hingeleitet worden waren: Klindworth, Alexander Ritter, Peter Cornelius, Draeseke und andere mehr. Ihnen schlossen sich Männer an wie Brendel, der bekannte Musikhistoriker, und der Regierungsrat Franz Müller, ein in deutscher Litteratur und Mythologie sehr bewanderter Mann und ein gewandter Schriftsteller.[2]) Halb Musiker und halb Schriftsteller — in beiden Fächern vortrefflich — war Richard Pohl; bereits 1852 begegnen wir diesem noch jetzt (1895) kampfeslustigen Verfasser der ersten, 1855 erschienenen Biographie Wagner's. Auch Louis Köhler darf nicht unerwähnt bleiben. — Diese tüchtigen Männer bildeten den ersten Kern der Wagner-Partei, über welche während vieler Jahre die Zeitungen sich so ereifern sollten. Daß es aber überhaupt zu der Bildung einer „Partei" für Wagner kam, war nur eine Folge der maßlosen Angriffe, die gegen den Meister gerichtet wurden, der systematischen Verhöhnung seiner Lehren und seiner Ziele. Wagner selber haßte das Parteiwesen und konnte in Wut geraten über die

Franz Müller.

[1]) Während der Komposition des II. Aktes von Tristan!

[2]) Seine Schrift: „Richard Wagner und das Musik-Drama", obwohl aus dem Jahre 1861, wo noch kein Werk aus Wagner's zweiter Lebenshälfte über die Bühne gegangen war, ist von bleibendem Wert; seine Schriften über Tannhäuser, Tristan, Die Meistersinger u. s. w. sind alle sehr belehrend.

Hans von Bülow.

Albernheiten wohlmeinender aber verständnisloser Anhänger. „Ein Unglücklicher hat mir wieder einen Stoß Unsinn und Albernheiten über meine Nibelungen zugeschickt", schreibt er 1857 an Liszt, „wofür er sich wahrscheinlich von mir belobigende Antwort erwartet! Mit solchen Fratzen habe ich ja immer zu thun, wenn ich nach Menschen aussehe!" Und an anderer Stelle ermahnt er Liszt: „die Koterie, diese Verbindung mit Kretins, die alle zusammen nicht eine Ahnung davon haben, um was es sich bei uns handelt", fahren zu lassen. Selbst über Brendel's Schrift, Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft, urteilt er: „Es ist alles recht gut, und wer nichts Besseres zu machen weiß, soll machen, was sie thun: aber ich verstehe mich nicht mehr drauf" (L. II, 24).

Uhlig und Bülow.

Es giebt aber noch zwei Freunde aus den fünfziger Jahren, denen eine besondere Erwähnung gebührt; durch die Art ihrer Begabung und ihres persönlichen Verhältnisses zum Meister sind sie nicht allein über Koteriewesen, sondern sogar über Parteiangehörigkeit erhaben: es sind dies Theodor Uhlig und Hans von Bülow. Uhlig war Kammermusiker, später Musikdirektor in Dresden. Er ist der Verfasser des Klavierauszuges von Lohengrin und einer großen Reihe von wertvollen Aufsätzen in verschiedenen Zeitschriften, namentlich über Wagner's erste Züricher Schriften, über Beethoven's Symphonien u. a. Er war ein ungemein feiner Kopf, nicht von kräftiger Originalität, aber so rezeptiv, daß er das Fremde sich ganz zu eigen machte und es, wenn auch nicht zu einem Neuen, so doch zu etwas Individuellem umarbeitete; dabei besaß er kritisches Unterscheidungsvermögen und künstlerischen Takt. Sein Charakter war auf der Höhe seiner Intelligenz; mit Hintansetzung aller eigener Interessen hat er Wagner gedient. Nach seinem so frühen Tode, Januar 1853, schrieb Wagner an seine Witwe: „Der Verlust gerade dieses meiner Freunde bleibt mir für mein ganzes Leben unersetzlich — — — Wie verwaist komme ich mir jetzt vor: wem soll ich all das mitteilen, für das ich in meines Freundes Herzen einen so teilnehmenden Schoß wußte?" Durch die Veröffentlichung der Briefe des Meisters an ihn ist Uhlig das schönste und dauerndste Denkmal errichtet worden. — Hans von Bülow bildete den größten Kontrast zu Uhlig, mehr aber infolge des Charakters als der Begabung: bei ihm sehen wir eine ähnliche intuitive Rezeptivität mit einem cholerisch-sanguinischen Temperament und einer rastlosen, aggressiven Energie gepaart. Dadurch kam auch seine Begabung — die an und für sich größer war und durch phänomenale musikalische Fähigkeiten an Bedeutung gewann — mehr zur Geltung. Bülow war einer von jenen seltenen Menschen, die alles geben, was sie in sich haben, bei denen kein Bodensatz bleibt, und die hierdurch dem Genie verwandt sind. Die Nähe eines so außerordentlichen Mannes mußte Wagner manche Anregung und Freude gewähren, als Bülow, Anfang der Fünfziger, nach Zürich kam. Bülow ist wohl der einzige Mann, der sich mit Recht den stolzen Titel eines „Schülers Richard Wagner's" beilegen konnte; seine eminente Begabung als Dirigent hat er am Stadttheater in Zürich unter Wagner's Anleitung ausgebildet. Diese Begabung stellte er später, in München, in den Dienst des

Theodor Uhlig.

Meisters; außerdem wirkte er unabläſſig für ihn durch Wort und Schrift und künſtleriſche That.[1])

Es war notwendig, dieſer Freundſchaften Erwähnung zu thun; denn in dieſer Hingebung Anderer ſpiegelt ſich der Zauber und die Macht des großen Mannes vollkommen wieder, ſie führt uns ſeine Perſönlichkeit näher als jeder Verſuch einer Beſchreibung. Im Drama beſchreibt der Dichter ſeinen Helden nicht; er ſtellt ihn vor uns hin, läßt ihn reden und handeln und ergänzt das Viele, was hierbei nie zum Ausdruck kommt, durch die Widerſpiegelung ſeiner Individualität in den Augen Anderer. Das Leben macht es ebenſo. Die Liebe eines Franz Liſzt, die Treue einer Frau Ritter, die Ergebenheit eines Theodor Uhlig, der ſtürmiſche Eifer eines Hans von Bülow — — — — ergänzen das, was wir durch Wagner ſelber erfahren; für die klare Erkenntnis ſeines ganzen Weſens ſind das „Dokumente", die neben ſeinen Schriften, ſeinen Kunſtwerken und ſeinen Thaten einen Platz verdienen.

Schöpferiſche Thätigkeit.

Bei der verhältnismäßigen Ruhe dieſer Züricher Jahre iſt auch die Überſicht über Wagner's ſchöpferiſche Thätigkeit leicht zu gewinnen. Als der Dresdener Maiaufſtand den gordiſchen Knoten zerhieb, der Wagner an eine Welt gebunden hielt, welcher er nur durch gewaltſame Selbſttäuſchung noch dienen konnte, da hatte auch die künſtleriſche Gährung in ſeinem Innern ihren Höhepunkt erreicht. Ein näheres Eingehen auf dieſen künſtleriſchen Entwicklungsgang bleibt für das Kapitel über die Kunſtwerke aufgehoben; denn es iſt zwar verlockend, aber höchſt bedenklich, das Entſtehen von Kunſtwerken mit den hiſtoriſchen Ereigniſſen des Lebens in einen genetiſchen Zuſammenhang bringen zu wollen: die Quelle aller künſtleriſchen Inſpiration bleibt uns ewig verborgen, und wenn auch das, was davon an der Oberfläche uns ſichtbar wird, natürlich einen Fortgang zeigt, wie alles Lebende, ſo iſt doch dieſer Entwicklungsgang des Künſtlers wie ein Leben im Leben, — Berührungspunkte zwiſchen beiden giebt es genug, viel auffallender iſt es aber, wie die inneren Wellen, allen Naturgeſetzen zum Trotz, die äußeren immer wieder durchbrechen. Die Logik verliert hier ihre Rechte; und ſchafft das Genie aus Notwendigkeit, ſo ſind die Geſetze dieſer Notwendigkeit doch nur aus ihm ſelber, nicht aus der Umgebung zu deduzieren. Jedoch, wir dürfen ein äußeres Symptom dieſer künſtleriſchen Gährung darin erblicken, daß Wagner in jenen Jahren, 1848 und 1849, eine Menge dramatiſcher Entwürfe in ſich trug, die alle unausgeführt geblieben ſind: Friedrich der Rotbart (ein geſprochenes Drama), Siegfried's Tod, Wieland der Schmied, Jeſus von Nazareth (Wort-Tondramen), dazu noch andere, weniger ausgereifte dramatiſche Ideen, wie Achilleus. Der ſchaffende Künſtler ſtand eben im Begriffe, einen großen, entſcheidenden Schritt zu thun, — wie Wagner ſelber ſagt (IV, 261): „aus Unbewußtſein zum Bewußtſein zu gelangen"; es dämmerte für ihn „die Periode des bewußten künſtleriſchen Wollens auf einer vollkommen neuen, mit unbewußter Notwendigkeit von ihm eingeſchlagenen Bahn" (IV, 390). Die Periode des bewußten künſtleriſchen Wollens iſt die zweite Lebenshälfte. Die ganz klare, umfaſſende Überſicht über eine „vollkommen neue Bahn" konnte aber natürlich nicht in einem Tage gewonnen werden; dazu war Ruhe, Zurückgezogenheit, Sammlung nötig; der Künſtler mußte „ſich ausdenken". „Ich hatte ein ganzes Leben hinter mir aufzuräumen," ſchreibt Wagner 1850 an Liſzt, „alles Dämmernde in ihm mir zum Bewußtſein zu bringen, die notwendig mir aufgeſtiegene Reflexion durch ſich ſelbſt — durch innigſtes Eingehen auf ihren Gegenſtand — zu bewältigen, um mich mit klarem, heiterem Bewußtſein wieder in das ſchöne Unbewußtſein des Kunſtſchaffens zu werfen."

[1]) Bei weitem die beſte Notiz über Hans von Bülow iſt die von Richard Sternfeld (Fritzſch, 1894).

Eine neue Richtung hat Wagner also hiermit nicht eingeschlagen, sondern die „neue Bahn" bedeutet das Bewußtwerden eines früher unbewußt Erstrebten: „Meine neuesten Ansichten", schreibt er an Heine (U. 382) „sind durchaus die alten, nur klarer, weniger vermantscht und deshalb mehr vermenscht". Diese vollkommene Klarheit und Freiheit erlangte nun Wagner dadurch, daß er vom Sommer 1849 bis zum Sommer 1851 eine Reihe von Schriften verfaßte, in denen er sich mit Kunst und Welt gründlich auseinandersetzte: Die Kunst und die Revolution (1849), Das Kunstwerk der Zukunft, Kunst und Klima (1850), Oper und Drama, Eine Mitteilung an meine Freunde (1851). Immer wieder wurden die Sehnsucht nach künstlerischer Thätigkeit und die Ermahnung wohlmeinender Freunde zurückgewiesen, bis eben vollkommen „aufgeräumt" worden war. Endlich konnte das stolzeste Wort des errungenen Bewußtseins gesprochen werden: „Als Künstler und Mensch schreite ich einer neuen Welt entgegen" (IV, 390); dann aber trat das schöne Unbewußtsein des Kunstschaffens sofort in seine Rechte wieder ein: knapp zwei Monate nach Absendung des Manuskripts der Mitteilung taucht schon der erste Keim zum großen Weltendrama des Nibelungenrings auf: „Mit dem Siegfried noch große Rosinen im Kopfe: drei Dramen, mit einem dreiaktigen Vorspiele" (Bf. an Uhlig vom 12. Oktober 1851). Und nun sehen wir den Meister — trotz seiner nunmehr beständig schwachen Gesundheit[1]) — die erstaunlichste schöpferische Kraft bethätigen; vom Herbst 1851 bis Herbst 1859 trat keine Unterbrechung ein: der Plan zur Tetralogie war schon November 1851 vollkommen entworfen, Dezember 1852 war die Dichtung vollendet, ein Jahr später war die Partitur des Rheingold der Vollendung nahe, zwei Jahre erforderte die Walküre (an deren Partitur Frühjahr 1856 der letzte Federstrich gethan wurde), dann ging es gleich an Siegfried, von dem bis Juni 1857 der erste Akt vollständig und der zweite zur Hälfte in der Skizze fertig gestellt wurden. Hier trat eine Unterbrechung ein, nicht aber im künstlerischen Schaffen, sondern nur in dessen Gegenstand. Vom Sommer 1857 bis zum Sommer 1859 führte Wagner Tristan und Isolde in Dichtung und Musik aus; dies ist das erste Werk, welches in dieser „Periode des bewußten künstlerischen Wollens" vollendet wurde. Der Meister selber empfand nicht, daß er sich mit Tristan aus dem Bannkreise seines großen Nibelungenwerkes entferne; er betrachtete vielmehr diesen Stoff „als einen Ergänzungsakt des großen, ein ganzes Weltverhältnis umfassenden Nibelungenmythus". Zugleich war aber auch eine andere Gestalt vor seinem geistigen Auge aufgetaucht, die kraft des „großen Zusammenhanges aller echten Mythen" sowohl mit dem Nibelungendrama wie auch mit Tristan durch tausend Fäden der Verwandtschaft verknüpft war: die Gestalt des Parsifal. Erst einige Jahre später sollte der vorläufige Entwurf der Dichtung weiter bearbeitet werden und erst nach zwanzig Jahren das Drama zur Ausführung kommen; nichtsdestoweniger gehört Parsifal zum Ring und Tristan — auch er ist (in einem gewissen Sinne) „ein Ergänzungsakt", und wir wissen, daß bereits im Frühjahr 1857 diese Gestalt, sowohl in Worten wie in Tönen, feste Umrisse in der Phantasie des Dichters gewann. (Vergl. Kapitel III.)

Das ist Wagner's Leben von 1849 bis 1859. Alle sogenannten Ereignisse sind gar keiner Erwähnung wert angesichts solcher Thaten.

Über den Inhalt der Schriften werde ich im zweiten Kapitel manches vorzubringen haben; über die Kunstwerke einiges im dritten Kapitel. Eine Bemerkung bleibt mir aber noch bezüglich der Schriften zu machen, und ein einziges Ereignis, das umgestaltend auf Wagner's ganzes Leben wirkte, muß noch erwähnt werden, ehe ich diesen Abschnitt schließe.

[1]) „When the mind's free, the body's delicate" (König Lear).

Wagner's Schriften.

Ich möchte den Leser darauf aufmerksam machen, wie innig jene Schriften zu Wagner's Leben und zu seiner Kunst gehören; denn hierin liegt nicht allein ihr seltener Wert, sondern namentlich auch ihre „biographische" Bedeutung begründet. Nur zum geringen Teil entsprangen sie nämlich dem Bedürfnis, sich *Anderen* mitzuteilen, und ganz und gar nicht dem Bestreben, irgend ein ästhetisches, theoretisches Gebäude aufzuführen. Vor allem verdanken sie ihr Entstehen einer subjektiven Notwendigkeit, dem Drange Wagner's, sich „alles Dämmernde zum Bewußtsein zu bringen". Mai 1852 schreibt der Meister an Uhlig: „Nur insofern kann ich mit einiger Befriedigung auf meine in den letzten Jahren gespielte Litteratenrolle zurückblicken, als ich fühle, daß ich *mir selbst* dabei vollkommen klar geworden bin" (U. 187). Darum haben aber Wagner's Züricher Schriften etwas vom „Selbstgespräch" an sich, und hierin wiederum beruht die eigentümliche Schwierigkeit, welche sie einem vollen Verständnis bieten. Weiß man das nun, begreift man, daß diese Schriften nicht nur nach außen — als polemische Schriften — sondern auch nach innen eng mit dem künstlerischen Schaffen des Meisters verknüpft sind, daß sie, weit entfernt ein abstraktes System darzustellen, der Ausdruck eines organischen, lebendigen Vorganges sind, daß gerade *in ihnen* der Werdeprozeß des Künstlers sich vollzieht und seinen Abschluß erreicht, so hat man den ersten Schritt zu ihrem wahren Verständnis gethan, zugleich auch einen wichtigen Schritt zum Verständnis von Wagner's Persönlichkeit. Hiermit ist aber die eigentümliche Natur dieser mit nichts zu vergleichenden Schriften noch lange nicht erschöpft; denn zu gleicher Zeit sind sie doch polemische Schriften und zwar von hinreißender Wirkung — ein wahrer Schlachtruf — und außerdem konstruktive Schriften von so weit umfassender Bedeutung, daß die Welt noch lange an ihnen zu zehren haben wird. — Man gestatte mir, das Urteil eines der fähigsten Köpfe unseres Jahrhunderts, Friedrich Nietzsche, über diese merkwürdigen Erzeugnisse von Richard Wagner's Genie anzuführen: „Sie regen auf, machen Unruhe; es ist eine Ungleichmäßigkeit des Rhythmus in ihnen, wodurch sie, als Prosa, in Verwirrung setzen. Die Dialektik in ihnen ist vielfältig gebrochen; der Gang durch Sprünge des Gefühls mehr gehemmt als beschleunigt; eine Art von Widerwilligkeit des Schreibenden liegt wie ein Schatten auf ihnen, gleich als ob der Künstler des begrifflichen Demonstrierens sich schämte. Am meisten beschwert vielleicht den nicht ganz Vertrauten ein Ausdruck von autoritativer Würde, welcher ganz ihm eigen und schwer zu beschreiben ist: mir kommt es so vor, als ob Wagner häufig wie vor Feinden spreche — denn alle diese Schriften sind im Sprechstil, nicht im Schreibstil geschrieben, und man wird sie viel deutlicher finden, wenn man sie gut vorgetragen hört — vor Feinden, mit denen er keine Vertraulichkeit haben mag, weshalb er sich abhaltend, zurückhaltend zeigt. Nun bricht nicht selten die fortreißende Leidenschaft seiner Gefühle durch diesen absichtlichen Faltenwurf hindurch; dann verschwindet die künstliche, schwere und mit Nebenworten reich geschwellte Periode, und es entschlüpfen ihm Sätze und ganze Seiten, *welche zu dem Schönsten gehören, was die deutsche Prosa hat.*"[1])

Schopenhauer.

Nicht lange nach der Vollendung dieser Schriften trat das vorerwähnte Ereignis ein: Wagner lernte die Philosophie Arthur Schopenhauer's kennen. Vielleicht dürfen wir dies als das bedeutendste Ereignis in seinem ganzen Leben bezeichnen. Worte, die der Meister viele Jahre später in allgemeiner Bedeutung schrieb, sind wie das Echo einer eigenen Lebenserfahrung: „Daß der unbefriedigte Denker endlich, auf dem Boden einer wahrhaftigen Ethik, wieder festen Fußes sich aufrichten konnte, verdanken wir dem Ausführer Kant's,

[1]) Richard Wagner in Bayreuth, S. 89. Wie in der Allgemeinen Einleitung schon hervorgehoben, unstreitig die schönste Schrift über Wagner, die es überhaupt giebt; geschrieben kurz ehe die ersten Anzeichen des furchtbaren Leidens sich einstellten, das diesen herrlichen Verstand zertrümmern und ihn zum Hofnarren eines frivolen, skandalsüchtigen fin de siècle machen sollte.

Eine neue Richtung hat Wagner also hiermit nicht eingeschlagen, sondern die „neue Bahn" bedeutet das Bewußtwerden eines früher unbewußt Erstrebten: „Meine neuesten Ansichten", schreibt er an Heine (U. 382) „sind durchaus die alten, nur klarer, weniger vermantscht und deshalb mehr vermenscht". Diese vollkommene Klarheit und Freiheit erlangte nun Wagner dadurch, daß er vom Sommer 1849 bis zum Sommer 1851 eine Reihe von Schriften verfaßte, in denen er sich mit Kunst und Welt gründlich auseinandersetzte: Die Kunst und die Revolution (1849), Das Kunstwerk der Zukunft, Kunst und Klima (1850), Oper und Drama, Eine Mitteilung an meine Freunde (1851). Immer wieder wurden die Sehnsucht nach künstlerischer Thätigkeit und die Ermahnung wohlmeinender Freunde zurückgewiesen, bis eben vollkommen „aufgeräumt" worden war. Endlich konnte das stolzeste Wort des errungenen Bewußtseins gesprochen werden: „Als Künstler und Mensch schreite ich einer neuen Welt entgegen" (IV, 390); dann aber trat das schöne Unbewußtsein des Kunstschaffens sofort in seine Rechte wieder ein: knapp zwei Monate nach Absendung des Manuskripts der Mitteilung taucht schon der erste Keim zum großen Weltendrama des Nibelungenrings auf: „Mit dem Siegfried noch große Rosinen im Kopfe: drei Dramen, mit einem dreiaktigen Vorspiele" (Bf. an Uhlig vom 12. Oktober 1851). Und nun sehen wir den Meister — trotz seiner nunmehr beständig schwachen Gesundheit[1]) — die erstaunlichste schöpferische Kraft bethätigen; vom Herbst 1851 bis Herbst 1859 trat keine Unterbrechung ein: der Plan zur Tetralogie war schon November 1851 vollkommen entworfen, Dezember 1852 war die Dichtung vollendet, ein Jahr später war die Partitur des Rheingold der Vollendung nahe, zwei Jahre erforderte die Walküre (an deren Partitur Frühjahr 1856 der letzte Federstrich gethan wurde), dann ging es gleich an Siegfried, von dem bis Juni 1857 der erste Akt vollständig und der zweite zur Hälfte in der Skizze fertig gestellt wurden. Hier trat eine Unterbrechung ein, nicht aber im künstlerischen Schaffen, sondern nur in dessen Gegenstand. Vom Sommer 1857 bis zum Sommer 1859 führte Wagner Tristan und Isolde in Dichtung und Musik aus; dies ist das erste Werk, welches in dieser „Periode des bewußten künstlerischen Wollens" vollendet wurde. Der Meister selber empfand nicht, daß er sich mit Tristan aus dem Bannkreise seines großen Nibelungenwerkes entferne; er betrachtete vielmehr diesen Stoff „als einen Ergänzungsakt des großen, ein ganzes Weltverhältnis umfassenden Nibelungenmythus". Zugleich war aber auch eine andere Gestalt vor seinem geistigen Auge aufgetaucht, die kraft des „großen Zusammenhanges aller echten Mythen" sowohl mit dem Nibelungendrama wie auch mit Tristan durch tausend Fäden der Verwandtschaft verknüpft war: die Gestalt des Parsifal. Erst einige Jahre später sollte der vorläufige Entwurf der Dichtung weiter bearbeitet werden und erst nach zwanzig Jahren das Drama zur Ausführung kommen; nichtsdestoweniger gehört Parsifal zum Ring und Tristan — auch er ist (in einem gewissen Sinne) „ein Ergänzungsakt", und wir wissen, daß bereits im Frühjahr 1857 diese Gestalt, sowohl in Worten wie in Tönen, feste Umrisse in der Phantasie des Dichters gewann. (Vergl. Kapitel III.)

Das ist Wagner's Leben von 1849 bis 1859. Alle sogenannten Ereignisse sind gar keiner Erwähnung wert angesichts solcher Thaten.

Über den Inhalt der Schriften werde ich im zweiten Kapitel manches vorzubringen haben; über die Kunstwerke einiges im dritten Kapitel. Eine Bemerkung bleibt mir aber noch bezüglich der Schriften zu machen, und ein einziges Ereignis, das umgestaltend auf Wagner's ganzes Leben wirkte, muß noch erwähnt werden, ehe ich diesen Abschnitt schließe.

---

[1]) „When the mind's free, the body's delicate" (König Lear).

Wagner's Schriften.

Ich möchte den Leser darauf aufmerksam machen, wie innig jene Schriften zu Wagner's Leben und zu seiner Kunst gehören; denn hierin liegt nicht allein ihr seltener Wert, sondern namentlich auch ihre „biographische" Bedeutung begründet. Nur zum geringen Teil entsprangen sie nämlich dem Bedürfnis, sich *Anderen* mitzuteilen, und ganz und gar nicht dem Bestreben, irgend ein ästhetisches, theoretisches Gebäude aufzuführen. Vor allem verdanken sie ihr Entstehen einer subjektiven Notwendigkeit, dem Drange Wagner's, sich „alles Dämmernde zum Bewußtsein zu bringen". Mai 1852 schreibt der Meister an Uhlig: „Nur insofern kann ich mit einiger Befriedigung auf meine in den letzten Jahren gespielte Litteratenrolle zurückblicken, als ich fühle, daß ich *mir selbst* dabei vollkommen klar geworden bin" (U. 187). Darum haben aber Wagner's Züricher Schriften etwas vom „Selbstgespräch" an sich, und hierin wiederum beruht die eigentümliche Schwierigkeit, welche sie einem vollen Verständnis bieten. Weiß man das nun, begreift man, daß diese Schriften nicht nur nach außen — als polemische Schriften — sondern auch nach innen eng mit dem künstlerischen Schaffen des Meisters verknüpft sind, daß sie, weit entfernt ein abstraktes System darzustellen, der Ausdruck eines organischen, lebendigen Vorganges sind, daß gerade *in ihnen* der Werdeprozeß des Künstlers sich vollzieht und seinen Abschluß erreicht, so hat man den ersten Schritt zu ihrem wahren Verständnis gethan, zugleich auch einen wichtigen Schritt zum Verständnis von Wagner's Persönlichkeit. Hiermit ist aber die eigentümliche Natur dieser mit nichts zu vergleichenden Schriften noch lange nicht erschöpft; denn zu gleicher Zeit sind sie doch polemische Schriften und zwar von hinreißender Wirkung — ein wahrer Schlachtruf — und außerdem konstruktive Schriften von so weit umfassender Bedeutung, daß die Welt noch lange an ihnen zu zehren haben wird. — Man gestatte mir, das Urteil eines der fähigsten Köpfe unseres Jahrhunderts, Friedrich Nietzsche, über diese merkwürdigen Erzeugnisse von Richard Wagner's Genie anzuführen: „Sie regen auf, machen Unruhe; es ist eine Ungleichmäßigkeit des Rhythmus in ihnen, wodurch sie, als Prosa, in Verwirrung setzen. Die Dialektik in ihnen ist vielfältig gebrochen; der Gang durch Sprünge des Gefühls mehr gehemmt als beschleunigt; eine Art von Widerwilligkeit des Schreibenden liegt wie ein Schatten auf ihnen, gleich als ob der Künstler des begrifflichen Demonstrierens sich schämte. Am meisten beschwert vielleicht den nicht ganz Vertrauten ein Ausdruck von autoritativer Würde, welcher ganz ihm eigen und schwer zu beschreiben ist: mir kommt es so vor, als ob Wagner häufig wie vor Feinden spreche — denn alle diese Schriften sind im Sprechstil, nicht im Schreibstil geschrieben, und man wird sie viel deutlicher finden, wenn man sie gut vorgetragen hört — vor Feinden, mit denen er keine Vertraulichkeit haben mag, weshalb er sich abhaltend, zurückhaltend zeigt. Nun bricht nicht selten die fortreißende Leidenschaft seiner Gefühle durch diesen absichtlichen Faltenwurf hindurch; dann verschwindet die künstliche, schwere und mit Nebenworten reich geschwellte Periode, und es entschlüpfen ihm Sätze und ganze Seiten, *welche zu dem Schönsten gehören, was die deutsche Prosa hat*." [1])

Schopenhauer.

Nicht lange nach der Vollendung dieser Schriften trat das vorerwähnte Ereignis ein: Wagner lernte die Philosophie Arthur Schopenhauer's kennen. Vielleicht dürfen wir dies als das bedeutendste Ereignis in seinem ganzen Leben bezeichnen. Worte, die der Meister viele Jahre später in allgemeiner Bedeutung schrieb, sind wie das Echo einer eigenen Lebenserfahrung: „Daß der unbefriedigte Denker endlich, auf dem Boden einer wahrhaftigen Ethik, wieder festen Fußes sich aufrichten konnte, verdanken wir dem Ausführer Kant's,

[1]) Richard Wagner in Bayreuth, S. 89. Wie in der Allgemeinen Einleitung schon hervorgehoben, unstreitig die schönste Schrift über Wagner, die es überhaupt giebt; geschrieben kurz ehe die ersten Anzeichen des furchtbaren Leidens sich einstellten, das diesen herrlichen Verstand zertrümmern und ihn zum Hofnarren eines frivolen, skandalsüchtigen fin de siècle machen sollte.

dem weitherzigen Arthur Schopenhauer". Unter dem Mangel einer eigentlichen „Philosophie" hatte Wagner sehr gelitten; zwar offenbarte ihm sein dichterischer Tiefblick eine Weltanschauung, tiefer als die irgend eines Systems; es fehlten ihm aber „die seinen Anschauungen vollkommen kongruierenden Begriffe", diese lieferte ihm nun Schopenhauer (R. 66). In seiner Not, in seiner Unfähigkeit, Befriedigung in einer abstrakten Wortphilosophie zu finden, hatte Wagner früher mit Feuerbach versucht, „das Wesen der Philosophie in die Negation der Philosophie zu setzen"; da aber fehlte unter seinen Füßen der feste Boden einer echten Metaphysik und über seinem Haupte wölbte sich nicht mehr der mystische Himmel der Religion: beides gab ihm Schopenhauer. „Er ist mir wie ein Himmelsgeschenk in meine Einsamkeit gekommen", schreibt Wagner an Liszt. Jetzt erst — in jenem glückseligen Frühjahr 1854 — trat die endgültige Klärung ein, jetzt erst, auf diesen „Weitherzigen" gestützt, that der Meister den letzten Schritt aus dem Unbewußtsein in das Bewußtsein; volle Ruhe, ungetrübte Schaffensfreudigkeit kehrten nun in Wagner's vielgeprüftes Herz wieder ein; nunmehr hatte er jene überlegene Sicherheit einer Individualität erlangt, die der letzten Reife teilhaftig geworden und vollkommen harmonisch in sich abgeschlossen ist.

---

2. (1859—1866.)

Allgemeiner Überblick.

Richard Wagner, Brüssel 1860.

Bereits in dem letzten Abschnitt deutete ich an, daß Wagner — durch seinen Genius gezwungen, einen bestimmten Weg einzuhalten — in die Notlage kam, die Verhältnisse zu den ihn unterstützenden Freunden, eins nach dem andern, lösen zu müssen. Hilfe durfte er annehmen, nicht aber Ketten tragen. — Dazu kam noch ein anderes: die Sehnsucht, nach so vielen Jahren ununterbrochenen, schweigsamen Schaffens wieder einmal Musik zu hören und seine eigenen Werke von der Bühne herab auf sich wirken zu lassen. Schon 1857 klagt Wagner: ohne alle Erfrischung durch gute Aufführung eines seiner Werke werde ihm sein Zustand endlich unerträglich (vergl. L. II, 174); und 1859 ruft er verzweifelt aus: „Kunst, Kunst bis zum Ertrinken und Weltvergessen könnte mir nun einzig helfen — — — Kinder! ich fürchte, man läßt mich zu lang' im Stich, und das „Zu spät" wird euch auch einmal in Bezug auf mich zu Gemüt kommen" (L. II, 248). Man ließ ihn auch wirklich im Stich; die Freunde verstanden ihn nicht mehr; zugleich traf die Nachricht ein, daß der König von Sachsen sein Begnadigungsgesuch abschlägig beschieden habe. Und so verließ der Meister sein „stummes, klangloses Asyl" in der Schweiz, im Herbst 1859, und stürzte sich wieder einmal in die Wellen jener Welt, der er „seinem Wesen nach längst nicht mehr angehörte". Die folgenden Jahre — in Paris, Wien und München — waren von einer zwiefachen Not beherrscht: einer künstlerischen und einer materiellen. „Kunst bis zum Weltvergessen" hatte der Dichter ersehnt; diese Kunst mußte er aber nun gerade von der Welt, die er so gern vergessen hätte, ertrotzen; die Welt mußte die Mittel dazu hergeben, sie mußte dafür gewonnen werden. Seine früheren Werke begannen allerdings die deutschen Bühnen zu beherrschen; um aber sich Subsistenzmittel zu verschaffen, war der Meister genötigt, gerade diese Werke „zur Ware zu machen",

indem er in miserable, verständnislose Aufführungen einwilligte (durch die aber dann außerdem vollkommen falsche Vorstellungen seiner Kunst und seines Kunstideals ins Publikum kamen); oder er mußte mit eigener Hand die reifsten Erzeugnisse seiner vollen Dichterkraft verstümmeln und Bruchstücke der bloßen Tondichtung von Tristan und dem Ring, herausgerissen aus dem lebendigen, dramatischen Organismus, dem sie angehörten, in Konzerten aufführen (wobei Freund und Feind ihm „Prinzipienlosigkeit" vorwarfen!) — — — das heißt also, er mußte sich überall ins eigne Fleisch schneiden, seinen unerschütterlichen Überzeugungen zuwiderhandeln, bloß um leben und weiterschaffen zu können, bloß damit aus den „stummen Partituren" hin und wieder seine eigene Kunst zu ihm selber rede und ihm Mut zuspreche. Diese entsetzliche Lage beklagt Wagner in ergreifenden Briefen aus Paris, 1860: „Das Tragische für mich liegt darin, daß meine gewagtesten Unternehmungen zugleich zur Bestreitung der Mittel zu meinem Lebensunterhalt dienen sollen. Hierüber herrscht unter allen meinen Freunden, Protektoren und Bewunderern noch eine Blindheit, die mich mit verzweiflungsvoller Bitterkeit erfüllt — — — — Wie glauben Sie wohl, wie mir zu Mut ist, wenn ich in die Welt blicke, der ich so viel sein könnte, und auf mich blicke, dem einfach währenddem das Dasein zur Unmöglichkeit gemacht wird? Glauben Sie mir, die Bitterkeiten, die Unser Einer empfindet, weiß noch niemand zu ergründen; und daß der Welt nicht zu helfen ist in ihrer stupiden Blindheit — dieser Welt, der jedesmal erst die Augen aufgehen wenn ihr Schatz verloren ist, — das weiß ich, glauben Sie mir!"[1]) Das ist die Grundstimmung dieser ruhelosen, oft stürmisch bewegten Jahre. Gegen Schluß derselben ging jedoch das Morgenrot eines neuen Tages an Wagner's Lebenshimmel auf: Ludwig II. von Bayern hatte den Thron bestiegen und seine königliche Hand schützend über den vielgeprüften Künstler ausgestreckt. „Es war Dein Ruf, der mich der Nacht entrückte", rief ihm der Meister zu, in jenem schönen Gedicht, Dem königlichen Freunde, in welchem auch die vergangenen Jahre der höchsten Not so ergreifend geschildert werden:

Was Du mir bist, kann staunend ich nur fassen,
Wenn sich mir zeigt, was ohne Dich ich war.
Mir schien kein Stern, den ich nicht sah erblassen,
Kein letztes Hoffen, dessen ich nicht bar:
Auf gutes Glück der Weltgunst überlassen,
Dem wüsten Spiel auf Vorteil und Gefahr;
Was in mir rang nach freien Künstlerthaten,
Sah der Gemeinheit Lose sich verraten."

Im Herbst des Jahres 1859 übersiedelte Wagner also von der Schweiz nach Paris, woselbst er bis zum Sommer 1862 Wohnung nahm. Schon im Jahre 1861 hatte er aber zweimal in Wien sich aufgehalten und dort mit der Hofoper Beziehungen angeknüpft, die im Herbst 1862 zu seiner Übersiedelung dorthin führten. Mit mancher Unterbrechung durch Konzertreisen (die ihn bis nach Petersburg führten) und durch Aufführungen seiner Werke in Pest, Prag und anderen Städten verblieb Wagner in der österreichischen Kaiserstadt bis zum Frühjahr 1864. Künstlerisch zerschlug sich hier eine Hoffnung nach der andern, materiell war die Situation eine verzweifelte, jeder Versuch, seiner zerrütteten Lage aufzuhelfen, mißlang. Der Meister verließ sein neugegründetes Wiener Heim; einige Wochen irrte er planlos umher; er nahm Zuflucht bei alten Züricher Bekannten (Herrn und Frau Wille), dann reiste er nach Stuttgart — — — oft kam

[1]) Unveröffentlichte Briefe an S. K., im Besitz von M. Alfred Bovet.

Richard Wagner, St. Petersburg 1863.

ihm die Sehnsucht, sich gänzlich von der Welt zurückzuziehen; die Pflicht, für seine Frau zu sorgen, ließ diesem Gedanken jedoch keinen Raum; „hilflos verzweifelnd" — wie er selber schreibt — sah er der Zukunft entgegen. Da ward ihm die Botschaft von König Ludwig. In den ersten Tagen des Mai 1864 traf Wagner in München ein: ein Federstrich genügte, und die materiellen Sorgen waren gehoben, die künstlerische Zukunft öffnete sich vor ihm wie die Verheißung eines glorreichen, müheloſen, lauter Freude strahlenden Tages: „Ich soll mein unumschränkter Herr sein, nicht Kapellmeister, nichts als ich und sein Freund — — — Alle Not soll von mir genommen sein, ich soll haben was ich brauche", — so schreibt der Meister am 4. Mai 1864. Und doch, wie schnell sollte auch hier die Not siegen! Die Münchener Episode währte nicht einmal so lange wie die Pariser oder die Wiener; schon im Dezember 1865 war der mächtige Monarch gezwungen, den Freund nicht aus seinem Herzen, aber aus seiner Nähe zu verbannen. Die Kabale der Gemeinheit hatte noch einmal gesiegt. Wie gewöhnlich aber hatte sie es albern angestellt; nur dem Meister kam ihr Sieg zu gute; durch die Vertreibung aus München ging dieser leidenvolle Lebensabschnitt, den man als den der Wiederanknüpfungsversuche mit dem modernen Theater bezeichnen kann, zu Ende. Nur hin und wieder, vorübergehend, und zu irgend einem einzelnen, ganz bestimmten Zweck hat Wagner in späteren Jahren hier oder dort durch Rat oder That bei Aufführungen in Operntheatern mitgewirkt; nunmehr war er aber von unserem Theater erlöst und von der Nötigung zu

vergeblichen Versuchen. Bald baute er sich sein eigenes Festspielhaus in einem abgelegenen Winkel Deutschlands; bis dann aber — von der Flucht aus München bis zum Einzug in Bayreuth (Dezember 1865 bis April 1872) — lebte er von neuem in dem schönen „schweigenden Asyl" (IX, 373) der Schweiz, das ihm 1859 „stumm und klanglos" vorgekommen war — lebte froh und frei und ohne Sorgen, ganz seinem künstlerischen Schaffen, wie er das in München nie gekonnt hätte.

Paris. Durch ein einziges — allerdings folgenschweres — Ereignis ist der Aufenthalt Wagner's in Paris, 1859—62, auch in weiteren Kreisen bekannt: die Aufführungen von Tannhäuser am 13., 18. und 24. März 1861 in der Großen Oper. Bei dieser Gelegenheit kam es nämlich zu einem unerhörten Skandal. Die Presse hatte — hier wie überall — maßlos gegen Wagner gewütet; mächtige Verbündete fand sie in den — um ihr Ballettvergnügen betrogenen — Herren vom Jockey-Klub; diese beiden Elemente, unterstützt durch die von ihnen gedungene Claque, brachten es durch Pfeifen, Johlen und Schreien zu Wege, daß das Werk überhaupt nicht gehört wurde und daß der Meister in die Zwangslage sich versetzt fand, es nach der dritten Aufführung zurückziehen zu müssen. Wenn man aber erfährt, welchen Anteil Angehörige der deutschen Nation an diesen skandalösen Vorgängen nahmen, wie das große Publikum dagegen für den deutschen Meister Partei ergriff und gegen die Tyrannei der Presse und der Finanzbarone sich empörte, namentlich aber, wenn man sieht, wer Wagner's Freunde in Paris waren, so kommt man zu der Überzeugung, daß die Ansicht, die Franzosen hätten weniger Verständnis für Wagner gezeigt als die Deutschen, eine vollkommen irrige ist.[1]) Dieser Aufenthalt in Paris hat dem Meister im Gegenteil manche schöne Erfahrung eingetragen, zum Teil sogar solche, wie sie ihm Deutschland niemals bieten sollte. Auf ausdrücklichen Befehl des Kaisers der Franzosen gelangte Tannhäuser zur Aufführung; zwei Jahre später weigerte sich der Berliner Intendant noch immer, Wagner überhaupt zu empfangen! Und zwar erfolgte dieser Befehl zur Aufführung des Tannhäuser ohne Wagner's Zuthun, ja, sogar gegen seine entschiedene Abneigung; seine zum Teile noch unveröffentlichten Briefe aus jener Zeit beweisen es. Welche Rolle die ewigen Hofintriguen spielten, hatte er bald entdeckt und schon im Sommer 1860 schreibt er: „In dem Haß der Gräfin Walewska gegen die Fürstin Metternich liegt meine größte Gefahr"; in demselben Briefe heißt es aber weiter: „Unter allen Umständen acceptiere ich Ihre frühere Gratulation zu den Pariser Lorbeeren nicht. Lange bin ich bereits betrübt darüber, daß ich mich überhaupt auf ein ähnliches Unternehmen mit allen seinen Konsequenzen eingelassen".[2]) Und wie

---

[1]) Bis jetzt ist meines Wissens der Name Meyerbeer mit Bezug auf diesen Skandal, der seine Beherrschung der Pariser Bühne auf weitere dreißig Jahre hinaus sicherte, nicht öffentlich gedruckt worden; genannt wurde er aber damals in Paris allgemein. Wagner selbst wußte sehr wohl, wer den illoyalen Kampf gegen ihn führte; er schreibt (X, 177): „Mein Nichterfolg in Paris that mir wohl: hätte ein Erfolg mich erfreuen können, wenn ich ihn durch die gleichen Mittel meines durch mich beängstigten, verborgen bleibenden Antagonisten erkauft haben würde?"

In Befolgung einer schon oft erprobten Taktik versucht man in letzter Zeit häufig, die Haltung der Presse, sowie des Geburts- und Börsenadels als eine bloße Demonstration gegen das Kaisertum darzustellen. Das heißt, dem Publikum Sand in die Augen streuen. Denn gerade die kaisertreuen Zeitungen, der Figaro an der Spitze, waren es, die gegen Wagner hetzten, indem sie ihn u. a. als Republikaner verschrieen, während die unabhängigen und von geborenen Franzosen geschriebenen Blätter zum Teil mutig seine Partei ergriffen. Wagner's „Judentum in der Musik" und seine Urteile über Meyerbeer in „Oper und Drama" hatten bei diesem Skandal mehr zu bedeuten als irgend eine Anwandlung von Freiheitsgelüsten seitens der Pariser.

[2]) Nach Briefen im Besitz von M. Alfred Bovet.

stach schon die Art, wie Tannhäuser in Paris einstudiert wurde, gegen die Gepflogenheiten der deutschen Theater vorteilhaft ab! Wagner selber berichtet: „Jede von mir gewünschte Acquisition ward, ohne irgend welche Rücksicht auf die Kosten, sofort ausgeführt; in Bezug auf Inszenesetzung wurde mit einer Sorgfalt verfahren, von der ich zuvor noch keinen Begriff hatte". Des weiteren rühmt er „die bei uns ganz unbekannte Sorgsamkeit, mit welcher hier (in Paris) die Gesangsproben am Klavier geleitet werden", und wie „ganz unübertrefflich schön der Pilgerchor gesungen und szenisch ausgeführt wurde"; dem Pariser Publikum rühmt er „eine sehr lebhafte Empfänglichkeit und ein wirklich großherziges Gerechtigkeitsgefühl" nach (VII, 187—191).[1])

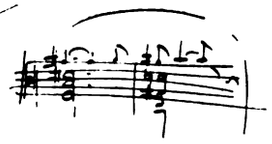
Wenn Wagner nun berichtet, dieser Pariser Aufenthalt habe in ihm „doch hauptsächlich nur Erinnerungen von erhebender Art hinterlassen", so liegt das daran, daß er hier zum erstenmal in seinem Leben sich auf seinen Wert gewürdigt sah. Noch heute begegnet der gewaltige Dichter Richard Wagner in seinem Vaterland auf sehr vielen Seiten dem Vorurteil, er sei ein „bloßer Musiker"; wer sich nicht musikalisch wähnt, kümmert sich um ihn überhaupt gar nicht, und wer Musik liebt, fragt nur allzuhäufig nicht viel, ob die Aufführungen seiner Werke gute oder schlechte sind, ob der Rotstift einen dramatischen Zusammenhang noch übrig gelassen hat oder nicht, er will sich ja doch nur an Musik berauschen.[2]) Gleich nach Wagner's ersten Konzerten in Paris bildete sich dort dagegen ein Kreis von begeisterten Anhängern um ihn, der wenig oder gar keine Musiker zählte, dagegen viele der bedeutendsten Dichter, Schriftsteller, Maler, Kunsthistoriker — — — dazu Ärzte, Ingenieure, Politiker, lauter Leute, die sich nicht aus bloßer Musikschwärmerei um den Meister scharten, sondern weil sie mehr oder minder deutlich empfanden, hier thue sich ein neues Kunstideal auf, und die unvergleichlich mächtige Wirkung dieser Musik beruhe nicht allein auf dem melodischen und harmonischen Aufbau, sondern darauf, daß in ihr eine dichterische Absicht sich gewissermaßen verkörpere. Was Schiller verlangt hatte, die Musik solle „Gestalt werden", das war hier geschehen, und der für Form so empfängliche Geist des Franzosen erkannte das sofort. Der Franzose hatte sich ja schon für Gluck zu einer Zeit begeistert, als dessen Musik in seinem Vaterland noch verpönt war, und die Schwester Friedrichs des Großen von ihr sagen durfte: „sie stänke"; Beethoven's Neunte wurde in Paris meisterlich aufgeführt, als sie in Deutschland noch so gut wie unbekannt war; ebenso bildete sich jetzt um Wagner ein Kreis begeisterter Männer, welche die überragende Bedeutung seines Genius errieten, und welche sein künstlerisches Ziel zum mindesten ahnten. Es war ein kleiner Kreis, er zählte aber die besten Namen, und er brachte Wagner das entgegen, was er — außer bei Liszt und Bülow — in Deutschland noch nicht gefunden hatte: Ehrfurcht. Wagner selber bezeugt das tiefe Verständnis dieser Ausländer: „Was meinen französischen Freunden aufgegangen war, und was meinen deutschen Kunstgenossen und Kunstkritikern nur als bespottenswerte Chimäre meines Hochmutes erkenntlich blieb, war in Wirklichkeit ein Kunstwerk, welches, indem es sich von der Oper, wie vom modernen Drama durchaus unterschied, über diese sich dadurch erhob, daß es die vorzüglichsten Tendenzen derselben einzig zum Ziele führte und in eine idealisch freie Einheit verband" (VII, 382). Schon im Jahre 1853 hatte die bekannte

---

[1]) Einen Bericht über die hundertvierundsechzig Proben zum „Tannhäuser" in der Großen Oper findet man von der Hand des M. Charles Nuitter, dem Archivar der Oper, in den „Bayreuther Festblättern", 1884.

[2]) Ein einziges Beispiel der Striche wie sie in Deutschland üblich sind: Tristan und Isolde, Akt II, König Marke: „Trotz Feind und Gefahr, die fürstliche Braut brachtest du mir dar: die kein Himmel erlöst, warum mir diese Hölle?"

Tan. d. 6 Mai 1861



Seinem Freunde Alfr. Jaell

Richard Wagner

Schriftstellerin, Comtesse Gasparin, geschrieben: „Es wird ein Tag kommen — wann, das weiß ich nicht — wo Wagner als unbestrittener Herrscher über Deutschland und auch über Frankreich thronen wird. Diese Morgenröte werden wir vielleicht nicht mehr erleben; gleichviel! wenn wir sie nur von weitem begrüßt haben!“ Man lese die begeisterten Aufsätze des großen Dichters Charles Baudelaire und höre diesen litterarischen Puristen strengster Observanz, diesen Schüler Théophile Gautier's, überall auf die „admirable beauté littéraire“ bei Wagner aufmerksam machen. Wie treffend erkennt Baudelaire die nahe Verwandtschaft zwischen Wagner und den großen Dramatikern Griechenlands, zugleich aber, daß Wagner nicht — wie Gluck — in dem Wahn einer Renaissance des Alten lebt, sondern im Gegenteil der Schöpfer einer neuen Form ist, der Künstler einer gährenden Zukunft.[1]) Will man ein Beispiel des mehr musikalischen und sozusagen „theatralischen“ Verständnisses, so lese man die Aufsätze des Arztes Gasperini, die später in Buchform gesammelt erschienen sind (1866). Einen wunderbar ergreifenden und ganz intuitiven Blick in die Seele des deutschen Meisters that Champfleury[2]): seine kleine Schrift, Richard Wagner (1860), sagt auf vierzehn knappen Seiten so viel Wahres und Tiefes, daß sie eine ganze „Wagnerbibliothek“ ersetzen kann. Frédéric Villot, der Konservator der kaiserlichen Museen, hat meines Wissens nicht über Wagner geschrieben; er besaß aber eine so erstaunlich genaue Kenntnis von Wagner's Werken — Dichtung und Musik — daß er bald sein vertrauter Freund und Ratgeber wurde; an ihn ist die berühmte Schrift „Zukunftsmusik“ gerichtet. Nuitter, der bekannte Textdichter, erwarb sich große Verdienste um die Übersetzung des Tannhäuser, ebenso wie der arme, früh verstorbene Edouard Roche. — Blicken wir in diesem Kreise weiter umher, so treffen wir berühmte Dichter, wie Auguste Vacquerie und Barbey d'Aurevilly, Künstler, wie Bataille und Morin, Schriftsteller von Bedeutung, wie Leon Leroy und Charles de Lorbac, Politiker wie Emile Ollivier, Jules Ferry und Challemel Lacour (den Übersetzer von Tristan und Isolde ins Französische); auch Journalisten ersten Ranges sehen wir für Wagner mannhaft eintreten: Théophile Gautier, Ernest Reyer, Catulle Mendès, namentlich aber den berühmten und gefürchteten Kritiker des Journal des Débats, Jules Janin, der für die Herren vom Jockey-Klub ein neues Wappen vorschlug: „Un sifflet sur champ de gueules hurlantes, et pour exergue: Asinus ad lyram!“ — — — Namen zu häufen hat keinen Zweck; es mußte nur dasjenige mit Bestimmtheit bezeichnet werden, was diese Pariser Episode zu einem Ereignis von bleibender Bedeutung in Wagner's Leben gestempelt hat, und das war nicht die Jämmerlichkeit der durch Albert Wolff, die Brüder Lindau, David und ähnliche Geister hintertriebenen Tannhäuseraufführung, sondern die begeisterte Anerkennung jener Elite von wirklich bedeutenden, unabhängigen Männern.

Charles Baudelaire.

---

[1]) Man findet Baudelaire's Aufsätze über Wagner in dem dritten Band seiner Oeuvres complètes.

[2]) Champfleury war Dichter, Maler und Bildhauer. Er starb vor wenigen Jahren als künstlerischer Direktor der großen Porzellanmanufaktur in Sèvres.

Noch einen Namen muß ich aber aus diesen Pariser Jahren nennen. Eine edle Frau, Marie von Muchanoff, geb. Gräfin Nesselrode, seit langem eine begeisterte Anhängerin des Meisters und damals in Paris ansäßig, knüpfte bei den Traditionen der treuen Züricher Freunde wieder an und kam dem Meister in einem jener Augenblicke zu Hilfe, wo nur die bedingungslose Opferwilligkeit helfen kann; in diesem Fall eine um so hochherzigere That, als Frau von Muchanoff selber nicht wohlhabend war. Gewiß hat die Freundin ihre gute That — die sie sorgfältig verheimlichte — nicht als ein dargebrachtes Opfer, sondern als ein kostbares Vorrecht betrachtet; ihr Name verdient es aber, in das goldene Buch der wahrhaft Treuen eingezeichnet zu werden. Gerade aus Paris schrieb Wagner von sich, er sei „ein Mensch, der weithin geliebt und bewundert, aber um dessen eigentliches Dasein sich kein Mensch kümmere";[1]) Frau Marie von Muchanoff trifft dieser Vorwurf nicht; sie hat sich um das Dasein des Meisters „gekümmert". Die treu ergebene Freundin starb leider wenige Jahre später; Bayreuth hat sie nicht erlebt; sie hat aber — wie die Gräfin Gasparin sagte — „diese Morgenröte von weitem begrüßt". — In Paris begegnete Wagner auch der Baronin Malwida von Meysenbug, der berühmten Verfasserin der Memoiren einer Idealistin, die er schon 1855 flüchtig in London kennen gelernt hatte und die fortan eine seiner geschätztesten Freundinnen blieb.

Über die Wiener Jahre ist wenig, namentlich wenig Erfreuliches zu berichten. Wien.
Mit der ihm eigenen Derbheit ruft einmal Beethoven — den die Wiener gern als einen der Ihrigen betrachteten — „Verflucht sey das Leben hier in der österreichischen Barbarey für mich!" Dieses eigentümliche Gemisch von südlichem Leichtsinn und nördlicher Schwerfälligkeit, in welchem weder die glänzende Begabung und der intuitive Formensinn des Lateiners, noch die Tiefe und die Gediegenheit des Germanen anzutreffen sind, diese „österreichische Barbarei" lernte nun Wagner durch schmerzliche Erfahrungen kennen. Als er in Wien eintraf, hörte er zum erstenmal in seinem Leben seinen eigenen Lohengrin. Der Jubel des Publikums war während des ganzen Abends ein unbeschreiblicher; tiefgerührt dankte der Meister am Schlusse: „Lassen Sie mich den Zielen meiner Kunst nachstreben; ich bitte Sie, mich hierin zu unterstützen, indem Sie mir Ihre Gunst bewahren". Diese „wahrhaft ergreifende Aufnahme" war es, die Wagner zu seinen weiteren Wiener Unternehmungen bestimmte, wobei er dann erfahren mußte, daß er in gar keinem Bruchteil des gesamten Publikums auch nur die geringste Unterstützung finden sollte; der Jubel war sich Selbstzweck gewesen; um die „Ziele Wagnerscher Kunst" kümmerte sich kein Mensch. Nicht dank der Begeisterung der Wiener, sondern dank dem Kunstsinn ungarischer Magnaten und böhmischen Feudaladels hatte Beethoven seinen Lebensunterhalt in Wien finden können; diese Traditionen hatten sich aber indessen längst verloren, und außerdem war Wagner's Kunst kein Boden für das Mäcenatentum, sie bedurfte eines Volkes — — oder eines Königs.

Frédéric Villot.

[1]) Unveröffentlichter Brief im Besitz von M. Alfred Bovet.

Hier aber fand Wagner weder Volk noch König. Mit Ausnahme von einem Paar echt deutscher Männer aus bürgerlichen Kreisen lebte er in Wien ganz isoliert; seine erhabenen „Kunstziele" mußte er allein und ohne jegliche Unterstützung gegen eine der korruptesten Theaterwirtschaften von Europa und gegen eine Presse durchzusetzen versuchen, die moralisch auf derselben Höhe wie diese Theaterwirtschaft stand, dabei aber zielbewußter und geschickter verfuhr.

Die Drangsale dieser Zeit drehen sich alle um eine projektierte Aufführung von *Tristan und Isolde*, die schließlich gar nicht stattfand. Da Lohengrin, Tannhäuser und Der Fliegende Holländer sich in Wien als Zug- und Kassenstücke bewährt hatten, griff die Direktion der Kaiserlichen Oper gern nach Wagner's neuestem Werk. Sobald sie aber einsah, welche große Aufgabe sie sich selbst gestellt hatte, sobald sie gewahrte, welchen Grad der künstlerischen Vollkommenheit der Verfasser von dieser Aufführung forderte, da hatte sie nur die eine Sorge, sich aus den eingegangenen Verpflichtungen herauszuwinden. Einer, der die Erlebnisse dieser Wiener Jahre Tag für Tag miterlebt hat, bezeugt: „Unfähigkeit der Leitung, Sänger-Intriguen, journalistische Diatriben, Disziplinlosigkeit und Unverläßlichkeit maßgebender Faktoren vereinigten sich zu einem stets sich erneuenden Angriff auf die Nerven des gemarterten Komponisten. — Wagner wurde mit Versprechungen in illoyalster Weise hingehalten. Im ersten Jahre waren es stete Nachrichten von Anders (des Tenors) unmittelbar zu erwartender Genesung, später verfehlte Engagements und Unterhandlungen mit Sängern, an deren Brauchbarkeit für solche Aufgaben ernster Urteilende nicht denken konnten, welche zur Beruhigung des Komponisten zu dienen hatten. Ihre klare Aufgabe, einen der Titelrolle gewachsenen Sänger zu erwerben, konnte und wollte die Direktion nicht erkennen. Das dem Komponisten *gegebene Wort wurde buchstabenweise zurückgezogen*. Es gab schon damals einen Künstler, welchem die Schöpfung dieser Rolle zu einer Herzenssache geworden war; er beherrschte sie in- und auswendig: Ludwig Schnorr von Carolsfeld. Wagner hatte ihn der Wiener Direktion bezeichnet und sein Engagement dringend gewünscht. Sein Wunsch wurde nicht berücksichtigt — — —."[1])

Ich glaube nicht, daß es in Wagner's ganzem Leben eine zweite so jämmerliche, elende, geistig und künstlerisch so trostlos öde und nichtige Zeit wie diese Jahre in Wien giebt. Was hatte denn der große Erfolg seiner Konzerte in Wien, Prag, Petersburg, Moskau für einen Richard Wagner zu bedeuten? sie verschafften ihm Geld, weiter nichts. — Wagner's „sybaritisches Leben" in seinem Häuschen in Penzing bei Wien hat den Zeitungen von jeher unerschöpflichen Stoff zu moralischer Entrüstung gegen den großen Dichter gegeben. Man spricht von Seide und Sammt, von Champagnergelagen und dergleichen. Sollten diese Berichte einer thatsächlichen Grundlage nicht entbehren, so würden wir hierin höchstens einen weiteren Beleg für das Gesagte finden. In seinem schweigenden Asyl der Schweiz hatte der einsame, verlassene Künstler auf die Alpen hinausblicken können, sie sprachen ihm Trost zu; in Paris durfte er sich durch die bewundernde Freundschaft der hervorragendsten Geister für alle erlittene Unbill entschädigt fühlen; später, in München, konnte die treubewährte Freundschaft seines Königs und die Liebe seines Schnorr ihm alles ersetzen; in Wien aber, in der Hauptstadt der „wirklichen Frivolität", wie Wagner es später nannte, hier gab es gar nichts — gar keinen Trost, gar keine edle Ablenkung, gar kein „Asyl" für das arme gemarterte Herz des fast an den Rand der äußersten Verzweiflung getriebenen Genies, gar nichts — — — außer eben Frivolität.

[1]) Gustav Schönaich, in einer Reihe von Aufsätzen im Wiener Tagblatt, 1892.

Möglich ist es, daß der Meister zu dem Rate seines Lieblingsdichters, Hafis, gegriffen? Grund genug hatte er, um mit diesem zu wünschen:

„daß
Mir die triste Leuchte, die ich hasse,
Mir die Lampe der Vernunft erblasse".

Der geistige und moralische Sumpf seiner Umgebung würde sich in dieser Verzweiflung widerspiegeln. — Wie dem auch sein mag, der schöpferische Drang in seiner Seele erlahmte nicht, und um die Arbeit an seinem bereits begonnenen, erhabenen Werk, Die Meistersinger, fortsetzen zu können, bedurfte er einer andern Atmosphäre; er entfloh aus Wien.

Aus der Unzahl der am ersten Tage so laut jubelnden Wiener ragt eine einzige wirklich sympathische Gestalt hervor, die des Doktor Standthartner, später Primararzt am Wiener Allgemeinen Krankenhaus. Nichts ist in Wagner's Leben schöner als diese Freundschaften, die eine nach der anderen, wachgerufen durch die Zaubermacht seiner Kunst und seiner Persönlichkeit, entstehen, um dann — ausnahmslos — unerschütterlich fest und treu bis in den Tod zu währen. Auch Standthartner hat manches für und durch seinen großen Freund durchzumachen gehabt; seine Treue hat aber nie gewankt, ebensowenig wie Wagner's Dankbarkeit jemals verblaßte. Über dieses Verhältnis, „welches nur der Tod zerrissen hat", sagt Dr. Standthartner's Stiefsohn: „Von Wagners herzenswarmem und treuem Festhalten an wahren Freunden legt es das schönste und unwiderleglichste Zeugnis ab".[1]) — Auch Peter Cornelius, der damals in Wien sich aufhielt, und Tausig haben sich während dieser traurigen Jahre als treu ergebene Freunde bewährt.

Dr. Standthartner.

München.

Noch eine schwere Prüfung sollte Wagner bestehen, ehe er unsere häßliche Großstadtwelt fliehen und in die herrliche Welt seiner eigenen Phantasie sich sollte zurückziehen können, um dort solche Werke wie die Meistersinger, Siegfried und Götterdämmerung für die Menschheit zu schaffen. Denn die neunzehn Monate in München — von Mai 1864 bis Dezember 1865 — wenn auch in allem und jedem der genaue Gegensatz zu den Jahren in Wien, sind doch eine tragische Zeit. Zwar wurde die materielle Not gehoben; für einen Geist wie Wagner's gewann aber die künstlerische Not hierdurch nur an Boden; sein Genuß war nicht Haben, sondern Geben; „das bißchen Luxus, das er brauchte, war die Welt ihm schuldig", so hatte er schon früher gemeint; nahm man ihm nun die Sorge um das tägliche Brot, gab man ihm das „bißchen Luxus", so kannte er nur eine einzige verzehrende Not: der Welt zu geben, was er ihr schuldig sich wähnte, sein ganzes künstlerisches Können, alles, was er so klar erblickte, und was er — aber er allein — sofort ins Leben zu rufen vermochte, sobald man ihm freie Hand gewährte. Schon bei Gelegenheit von Aufführungen in Zürich, unter den ärmlichsten Bedingungen, hatte Wagner „eine große Meinung von seinem Geschicke, das Unmögliche möglich zu machen", bekommen; jetzt sollten ihm aber alle Mittel zur Verfügung gestellt werden. Das Ziel konnte nicht zweifelhaft sein: auf der einen Seite eine gänzliche Umgestaltung des modernen Operntheaters und auf der anderen die Offenbarung eines neuen, ungeahnten Kunstwerkes, des Wort-Tondramas. Das intensiv „Praktische", welches sogar

[1]) Gustav Schönaich, in den vorhin angeführten Aufsätzen.

die Anerkennung seiner Feinde erzwang, und dazu seine damals schon fast fünfzigjährige Bühnenerfahrung, ließen Wagner die Mittel und Wege, sein Ziel zu erreichen, sofort richtig erkennen: vollkommene Aufführungen mit den schon vorhandenen Mitteln sollten zunächst zeigen, was sich bei einem wirklich ernsten, idealen Kunststreben, verbunden mit der strengsten fachmännischen Beherrschung der Kunstmittel, erreichen läßt, sie sollten namentlich das Publikum erziehen, ihm den Unterschied zwischen Kunst und Afterkunst durch das Beispiel fühlbar machen; inzwischen sollte aber in München eine deutsche Musikschule nach neuen Prinzipien gegründet werden, um die deutschen Künstler — sowohl die Instrumentisten wie die Sänger — durch eine technisch festere Grundlage und geistig gehaltvollere Ausbildung der Lösung neuer Aufgaben zuzuführen; schließlich sollte ein Festspielhaus errichtet werden, welches nicht nur die offenkundigen Fehler unserer mißgeborenen Opernhäuser — die weder fürs Sehen noch fürs Hören erdacht scheinen — zu beseitigen, sondern überhaupt das Problem des „Theaters" in neuer, den neuen Bedingungen genau entsprechender Weise zu lösen gesucht hätte. Mit rastloser Energie ging Wagner ans Werk. Die Zeitungen, die hier wie überall mit unerhörter Heftigkeit und Gemeinheit über den großen Mann herfielen, wußten wiederum viel von seinen „ausgesucht sybaritischen Ansprüchen" zu erzählen; die Augsburger Allgemeine meinte: „ein orientalischer Grandseigneur dürfte sich nicht scheuen, dauernd in Wagner's Behausung einzukehren". Jedenfalls wäre diesem orientalischen Grandseigneur vor dem Anblick eines so enormen Fleißes der Atem ausgegangen! Denn was Wagner in dieser kurzen Spanne Zeit geleistet hat, ist einfach fabelhaft. Von den vorhin aufgezählten, so weit ausgreifenden Plänen war einiges bereits vollbracht, alles übrige aber auf dem Weg der Vollendung, als Wagner vor seinen Feinden weichen und, auf Wunsch des Königs, München nach so wenigen Monaten plötzlich verlassen mußte. Nach schönen, einleitenden Versuchen mit dem Fliegenden Holländer und Tannhäuser, hatte (am 10. Juni 1865) die ewig denkwürdige Aufführung von Tristan und Isolde — das erste Bühnenfestspiel — stattgefunden; am 31. März 1865 hatte Wagner dem König bereits seinen umfangreichen Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule überreicht[1]) und im April hatte die Kommission, die mit der Durchführung dieses Planes betraut war, ihre Arbeiten begonnen; Gottfried Semper, der genialste Architekt unseres Jahrhunderts und einer von Wagner's ältesten Freunden, war auch schon in München eingetroffen; der König hatte ihn mit dem Bau eines monumentalen Festspielhauses beauftragt, und, um keine Zeit zu verlieren, war die vorläufige Adaptation eines anderen Gebäudes als provisorischer Notbehelf während des Baues vereinbart worden. — — — Nebenbei muß aber erwähnt werden, daß hiermit Wagner's Thätigkeit im Laufe dieser kurzen Monate noch lange nicht erschöpft ist: schon 1864 erschien eine seiner wichtigsten Schriften, Über Staat und Religion, von der Nietzsche so richtig sagt, „sie erzwinge sich ein stilles innerliches, andächtiges Zuschauen, wie es sich beim Aufthun kostbarer Schreine geziemt"; bald darauf entstand aus derselben weltentrückten Stimmung der erste ausführliche Entwurf des Dramas Parsifal, und inzwischen rückte die Partitur der Meistersinger rüstig weiter. — Das sind die Leistungen, auf die Wagner hinweisen kann, wenn gefragt wird, ob er das Vertrauen seines königlichen Gönners gerechtfertigt und das des bayerischen Volkes verdient habe. — Sehen wir aber von dem eigenen Kunstschaffen des Meisters ab, und fragen wir uns nun, was von seinem ganzen übrigen Wirken in München — sein Wirken für die Welt, mit der Welt und in der Welt — übrig geblieben sei, so müssen wir

[1]) Diese Schrift, die einen Markstein in der Geschichte der deutschen Musik bildet, ist in die Gesammelten Schriften aufgenommen worden, Bd. VIII.

gestehen: gar nichts. Was die Dresdener Jahre im kleinen gewesen, das waren die Münchener Monate im großen: die leitenden Faktoren unserer Gesellschaft zeigten nicht das geringste Verständnis, sie durchkreuzten alle Pläne des Meisters; Adel und Bürger, Hof, Presse und Plebs, alles bekannte sich zur Mittelmäßigkeit gegen das Genie und rief einstimmig: „steiniget ihn!" Selbst der Monarch mußte der Gewalt weichen. Der Bau des Festspielhauses wurde hintertrieben, die Musikschule (im Sinne Wagner's) vereitelt, die Aufführung des Tristan (und die 1868 unter ziemlich ähnlichen Bedingungen veranstaltete der Meistersinger) blieb ein vereinzeltes Vorkommnis, eine Art monstrum per excessum, inmitten unserer Opernwirtschaft, für das Theaterleben Deutschlands einflußlos, totgeboren. — Darum ist diese Münchener Zeit eine der bittersten Erfahrungen in Wagner's Leben; hier wurden die hochgespanntesten und berechtigtsten Hoffnungen betrogen; hier spielte sich der dritte und letzte Akt in der Tragödie „Paris-Wien-München" ab.

Den wahren, positiven Gewinn dieser Zeit trug aber dennoch einzig der vertriebene Meister davon. Der Welt hatte er mit Aufopferung aller seiner Kräfte dienen wollen; die Welt wies seine Dienste barsch zurück; er aber empfing den Lohn des wahrhaft Selbstlosen: was er anderen zu Glück und zu Ruhm hatte erschaffen wollen, das erwuchs ihm selber zu Ruhm und Glück. Die Kabalen und der Haß hatten die Freundschaft des Königs für Wagner nur fester geschmiedet; unter dem Schutz dieses erhabenen Freundes sollte der vertriebene Meister in gänzlicher Weltabgeschiedenheit die glücklichsten, friedlichsten Jahre seines Lebens genießen; vom „idealen Volkstheater" wollten die Münchener nichts wissen,[1]) dafür sollte der schmählich Verkannte in Bayreuth das Festspielhaus zu seinem ewigen Ruhm erbauen. — Abgesehen jedoch von diesen kostbaren Gaben, welche die Zukunft erst reifen sollte, rettete Wagner aus den Trümmern dieser für Deutschland so unrühmlichen Jahre nur zwei — aber ebenfalls kostbare — Besitztümer: die Liebe Ludwig II. und die Erfahrungen bei der Aufführung des Tristan.

König Ludwig.

Für die Gestaltung von Wagner's Leben war König Ludwig von ähnlicher Bedeutung wie Schopenhauer. Schopenhauer hatte dem Meister „die Begriffe zu seinen Anschauungen geliefert", d. h. dasjenige, was einzig ihm auf philosophischem Gebiet fehlte, und dadurch hatte Schopenhauer ihm Ruhe nach dem Sturm, die Sicherheit des gefestigten Besitzes und die Möglichkeit, weiter auszubauen, gegeben. Durch König Ludwig erlangte Wagner die materielle Kraft, sein Kunstideal, wenn auch nicht voll zu verwirklichen, doch so deutlich im Beispiel hinzustellen, daß sein Ziel klar offenbart wurde. Der Meister selber war hinfort dem „wüsten Spiel auf Vorteil und Gefahr" nicht mehr überlassen; ein starker Arm schützte ihn vor dem grimmen Heer der Philister, dieser „gemeinen, feigen, schlaffen und dabei grausamen Gewohnheitsmenschen" (L. 96); und indem er ihn beschützte, wurde der König, in ganz analogem Sinn wie Schopenhauer, zu seinem Mitarbeiter, zu einem entscheidenden Bestandteil von Wagner's eigenem Leben. Daß der Meister seinen Nibelungenring, seine Meistersinger, seinen Parsifal vollenden konnte, das verdanken wir dem König Ludwig; daß er diese Werke zur Aufführung bringen konnte, ebenfalls;

[1]) Damit das nicht geleugnet wird — heute wo die Münchener mit Neid auf Bayreuth blicken — zwei kurze Citate: die Augsburger Allg. Ztg. schreibt am 25. Januar 1867: „Nun wird auch die Ausführung des idealen Volkstheaters noch mehr betrieben werden. Wir sind mit vielen Sachverständigen der Ansicht, daß mit dem ersten Steine der Grundstein zu einer Ruine gelegt würde." Am 19. Februar 1869 schreibt dieselbe Zeitung: „Wir müßten wahrlich den Tag preisen, an welchem R. Wagner samt seinen Freunden wirklich „gestürzt" unserer guten treuen Stadt München und ganz Bayern den Rücken kehren würde". Ich wähle mit Absicht Citate aus der Zeit nach dem Krieg von 1866 und aus einer Zeit, wo Wagner schon lange nicht mehr in München wohnte; es sind nicht mehr die pöbelhaften Angriffe aus 1865 auf seine Person, sondern hier kommt die ruhige, überlegte Meinung der vornehmsten Zeitung Bayerns und — der „Sachverständigen!" zum Ausdruck.

das Bayreuther Festspielhaus, in welchem Wagner's ganzes künstlerisches Dasein sich in ein Symbol konzentriert hat, ist zugleich ein Denkmal zum Ruhme dieses erhabenen Monarchen. — Was der That Ludwig II. ihre volle Bedeutung verleiht, ist, daß es sich bei ihm durchaus nicht um das übliche „Kunstprotegieren" handelte, welches Monarchen als eine Pflicht ihres Standes betrachten; es war auch keine Musikschwärmerei, wie die Fama zu behaupten beliebte. König Ludwig war vielmehr ein durch seine Beanlagung den größten Künstlern nahe verwandter Geist. Der erste Eindruck Wagnerscher Musik hatte ihn sofort veranlaßt, Wagner's Schriften gründlich zu studieren, und, weit entfernt das Demokratisch-sozialistische, Umstürzlerische darin zu finden, das einem Grafen Beust die bloße Betretung des sächsischen Bodens durch ihren Verfasser staatsgefährlich erscheinen ließ, hatte dieser stolzeste Fürst ein ganz „königliches" Ideal in ihnen entdeckt. Ohne Wagner je gesehen zu haben, faßte er eine tiefe, glühende — und wie die Zukunft bewies — unerschütterliche Liebe zu dem Manne, der Lohengrin geschaffen und „Eine Mitteilung an meine Freunde" geschrieben hatte. Nicht weil er für ihn „schwärmte", sondern weil er seine überragende Bedeutung erkannt hatte, berief König Ludwig Wagner nach München. Vielleicht war dieser Fürst überhaupt der allererste Mann, der ganz genau gewußt hat, wer Wagner war, und was er wollte. „Er kennt und weiß alles von mir und versteht mich wie meine eigene Seele. — — — Er ist sich ganz bewußt, wer ich bin, und wessen ich bedarf: nicht ein Wort hatte ich wegen meiner Stellung zu verlieren", schrieb der Meister im Mai 1864.[1]) Von Liszt — dem einzigen, der sonst zu dieser Zeit in Betracht käme — kann ein derartigs Verständnis für Wagner's Ziele nicht behauptet werden. Liszt war ein so großer Künstler, daß ein einziges Werk genügte, um ihm Wagner's künstlerische Bedeutung zu offenbaren; nirgends sehen wir ihn aber auf seines großen Freundes Kunstlehre eingehen, auf seine Ansichten über die Stellung der Kunst in der modernen Gesellschaft, über Regeneration u. s. w.; — ohne Zweifel hatte er wenig oder keine Sympathie dafür. Der Meister selbst bezeugt es: „In meinem Denken begreift mich Liszt nicht, mein Handeln ist ihm durchaus zuwider" (U. 44). Liszt's Treue und Liebe verdient umsomehr Anerkennung; wollten wir aber die Bedeutung des Wortes „Freund" auf den beschränken, der einen „wie die eigene Seele versteht", so ist König Ludwig gewiß der erste und fast der einzige Freund Wagner's. Ja, wie Wagner in einer Rede vom Jahre 1872 sagte: „Was dieser König mir ist, geht über mein Dasein weit hinaus, das, was er in mir und mit mir gefördert, stellt eine Zukunft dar, die uns in weiten Kreisen betrifft, die weit über das hinausgeht, was man unter bürgerlichem und staatlichem Leben versteht; eine hohe geistige Kultur, ein Ansatz zu dem Höchsten, was einer Nation bestimmt ist, das drückt sich in dem wunderbaren Verhältnis aus, von dem ich hier rede".

Man hat versucht — und man fährt noch heute fort — von dem schönen Verhältnis, das zwischen dem König und Wagner bestand, ein vollkommen gefälschtes Bild zu geben. Die Freundschaft des Königs sei „nicht aufrichtig" gewesen, der König habe einen Charakter „ohne jede Hingebung" besessen; Wagner aber habe seine Stellung zu politischen Zwecken mißbrauchen wollen u. s. w. u. s. w. Schon daß diese Erzählungen und Beschuldigungen sich widersprechen, sollte ihre Nichtigkeit darthun. Verschiedene ernste Memoiren der letzten Jahre haben aber dazu gedient, die alten Fabeln wieder aufzufrischen. Der eine Erzähler behauptet, Wagner hätte „eine nationale, auf den Anschluß an Preußen gegründete Politik" getrieben, der andere sagt, er sei „voll Widerwillen gegen Preußen" gewesen, und so geht es weiter. Der Anspruch, auf „persönlichen Erinnerungen"

[1]) Briefe an Frau Wille.

zu beruhen, verleiht diesen verschiedenen Märchen nicht das geringste Gewicht; denn die „Erinnerungen" von Leuten, die über die wahren Vorgänge schon damals nur sehr fragmentarisch unterrichtet waren und denen jede Kompetenz zu ihrer richtigen Beurteilung abging, können doch nicht durch die Zeit an Wert gewinnen. Es ist ein eigentümliches Vorurteil, Geschwätz, das fünfzig Jahre im Keller eines nicht sehr hellen Verstandes gelegen hat, nunmehr als wertvollen Beitrag zur Geschichte zu betrachten. Wein mag durch Alter an Gehalt gewinnen, „Erinnerungen" aber nicht! — Wirkliche, echte Dokumente über diese tragische Münchener Zeit werden später noch zur Veröffentlichung gelangen. Wir bedürfen ihrer jedoch gar nicht im mindesten, um das Verhältnis zwischen dem König und dem Meister richtig zu beurteilen und die Nichtigkeit des Ammenmärchens von dem politischen Intriganten Wagner darzuthun. Was den König anbetrifft, so hat er durch zwanzig Jahre unwandelbarer Treue und steter Opferwilligkeit seine „Aufrichtigkeit" und seine „Hingebung" bewiesen; von Wagner besitzen wir aber schon genug gedruckte Briefe aus jenen Jahren — ganz abgesehen von seinen Schriften — um über sein Verhalten genau unterrichtet zu sein. Und da finden wir bestätigt, was wir auch ohne diese Briefe hätten vermuten müssen: da König Ludwig nicht allein Wagner's Musik bewunderte, sondern ihn selber liebte und verehrte, wie er nie einen andern Menschen geliebt und verehrt hat, da der König in Wagner einen Geist erkannte, der seine ganze Umgebung und seine ganze Zeit überragte, so war es unvermeidlich, daß der Künstler Einfluß auf den Monarchen ausübte, er mochte es wollen oder nicht. Wir brauchen hier gar nicht an thatsächliche Ratschläge zu denken, noch weniger an politische Kombinationen; die bloße Gegenwart eines solchen Mannes beeinflußt jeden Gedanken. Und sehen wir Wagner (nach seiner Abreise aus München) solche Worte wie die folgenden schreiben: „Die Zeit der Prüfung ist für den König da: er wird sie bestehen. Sehen Sie ihn erstarken, dann rufen Sie mit mir: Heil Deutschland!" [1]) — so wissen wir, nach welcher Richtung dieser schweigende Einfluß sich fühlbar machte. Ebenso natürlich wie die Liebe des Königs für Wagner, war nun der Haß, den die Mächtigen am Hofe gegen ihn empfanden; ein Haß, der gerade dadurch genährt wurde, daß Wagner jedem Versuch, seine Stellung zur Beeinflussung des Königs zu mißbrauchen, die gebührende Zurückweisung erteilte! In welche unerträgliche Lage der Meister hierdurch bald geriet, beweisen uns seine Briefe; zugleich beweisen sie uns, wie erlogen die Berichte über seinen „politischen Ehrgeiz" sind. Schon 1864, wenige Monate nach seinem ersten Eintreffen in München, sehen wir ihn voller böser Vorahnungen; sein scharfer Geist hatte bald erkannt, daß er sich hier in einer situation sans issue befinde. „Seit meiner verheißungsvollen Berufung nach München entging es mir keinen Augenblick, daß der Boden, auf welchem ich zur Verwirklichung ungemeiner Kunsttendenzen gestellt war, nicht mir und diesen Tendenzen gehören könnte", berichtet Wagner Band VIII, S. 254. Was sollte er aber thun? In einem ergreifenden Brief von Februar 1865, in welchem Wagner seine Sehnsucht nach Ruhe und Abgeschiedenheit ausspricht, fährt er fort: „Nun muß ich schaudern, wenn ich, nur an meine Ruhe denkend, mich in die hierfür gedeihlichen Schranken zurückziehen will, um ihn — seiner Umgebung zu überlassen. Mir bangt es in tiefer Seele, und ich frage meinen Dämon: warum mir dieser Kelch? Warum da, wo ich Ruhe und ungestörte Arbeitsmuße suchte, in eine Verantwortlichkeit verwickelt werden, in welcher das Heil eines himmlisch begabten Menschen, vielleicht das Wohl eines Landes, in meine Hände gelegt ist? Wie hier mein Herz retten? Wie dann noch Künstler sein sollen? — Ihm fehlt jeder Mann, der ihm nötig wäre! — — — Meine Sehnsucht nach der letzten Ruhe ist

[1]) Brief vom 24. Dezember 1865 an G. Wittmer (Musikalisches Wochenblatt, 1894, S. 226).

unsäglich: mein Herz kann diese Schwindel nicht mehr ertragen!“ [1]) März 1865 schreibt Wagner an Roeckel: „Ich sehne mich nur fort — in einen schönen Winkel Italiens — fremd — als Lazzaroni — meine armen Nerven zu pflegen: aber wie kann ich diesen jungen König verlassen, in seiner scheußlichen Umgebung, mit seinem Herzen wunderbar an mich gekettet? — So steht es! Was werde ich sollen, was werde ich können? — Das frage ich mich, und weiß noch keine Antwort; kein Mensch auch kann sie mir geben! Ich bin zu müde!“ (R. 83.) — Andere Briefe, aus 1866, bezeugen, wie schmerzlich der König von Wagner's Entschluß, nicht mehr in München sich niederzulassen, betroffen ward. Der König hatte nur eine vorübergehende Entfernung im Sinne gehabt und beschwor den Meister, zurückzukehren; dieser war aber nicht dazu zu bestimmen; er schreibt: „es kostete mich in Betreff der Gefühle, welche in mir hier niederzukämpfen waren, große mühevolle Not, bei meinem Entschlusse zu verharren, und dem herrlichen jungen Manne dies anzukündigen. Doch — wird es nun dabei bleiben.“ [2]) — Daß Wagner ein einiges starkes Deutschland herbeisehnte, das unterliegt, wie gesagt, keinem Zweifel; in diesem selben Briefe schreibt er: „Dies eine wird mir immer klarer — mit Deutschlands Wiedergeburt und Gedeihen steht und fällt das Ideal meiner Kunst: nur in jenem kann dieses gedeihen!“ und Juni 1866 schreibt er an Graf Enzenberg: „Nur das Deutschland, das wir lieben und wollen, kann mein Ideal verwirklichen helfen“. [3]) Ganz unzweifelhaft wird auch dieses Deutsche, welchem König Ludwig nicht allein in Wagner's Schriften, sondern in seinem ganzen Wirken und Wesen überall begegnete, von bestimmendem Einfluß gewesen sein in den kritischen Tagen, die jetzt bald Deutschlands Schicksal entscheiden sollten.[4]) Um diesen Einfluß auszuüben, brauchte Wagner aber keine Verschwörungen anzuzetteln, sondern nur das zu sein, was er war, ein deutscher Dichter und Denker: wer ihn verstand, stand auch unter seinem Einfluß. Das war bei König Ludwig der Fall. — Auf diesen Gegenstand sah ich mich gezwungen, näher einzugehen. Die namenlosen Verunglimpfungen, die Wagner's Person und sein Charakter von den Zeitungen zu erdulden hatten, können wir mit gebührender Verachtung der Vergessenheit preisgeben; das Verhältnis zwischen ihm und dem König dürfen wir aber nicht entstellen und fälschen lassen; denn hier stehen ganz andere Interessen auf dem Spiele — „historische Lügen“ führen ein gefeites Leben, und gar mancher, der hier den Künstler verleumdet, hat nichts anderes im Sinne, als den König zu schmähen.

Tristan und Isolde.

Über die Aufführung von Tristan und Isolde am 10. Juni 1865 — „so wundervoll, wie **nie** etwas erlebt wurde“, sagt Wagner — kann ich hier Ausführlicheres nicht berichten; nur die große Bedeutung dieser Aufführung in Wagner's Leben muß ich hervorheben. Es war für ihn die erste Gelegenheit, das, was er immer über den Wert der Vollkommenheit einer theatralischen Leistung und der außerordentlichen Stimmung einer festlichen, nicht im „Repertoire“ stets wiederkehrenden, künstlerischen Darbietung gelehrt hatte, praktisch auf die Probe zu stellen; außerdem war es die erste Aufführung eines Kunstwerkes aus seiner vollen Reife, aus jener zweiten Lebenshälfte, in der er „mit Bewußtsein“ eine neue dramatische Form, das Worttondrama, schuf. In der Einladung, die der Meister zu diesen Aufführungen verschickte, heißt es: „Diese Aufführungen — — — sollen als Kunstfeste betrachtet werden, zu welchen ich von nah und fern die Freunde meiner Kunst einladen darf: sie werden demnach dem Charakter der gewöhnlichen

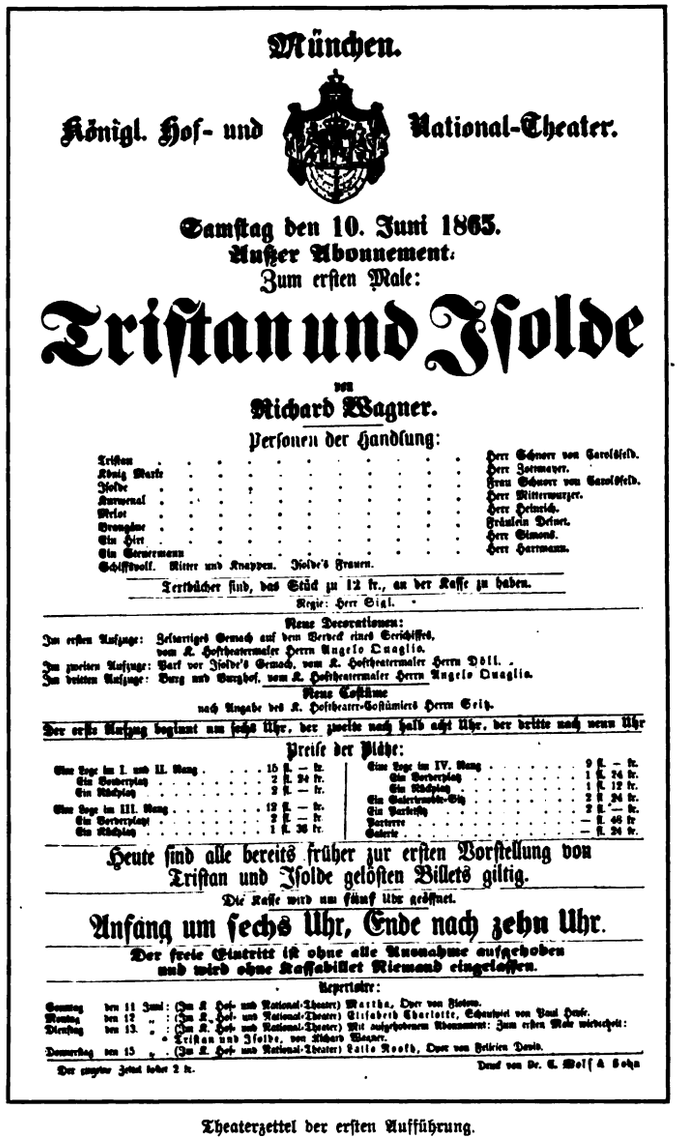
[1]) Brief an Frau Wille vom 26. Februar 1865.

[2]) Brief an Julius Fröbel vom 11. April 1866, Luzern (Vom Fels zum Meer, 1894/95, Hft. 1).

[3]) Allgemeine Musikzeitung, 1885, S. 460.

[4]) Daß König Ludwig im Verlaufe des Sommers und Herbstes 1870 mehr als einmal sich plötzlich in Triebschen einfand, wird von zuverlässigster Seite behauptet.

Theateraufführungen entrückt und treten aus der üblichen Beziehung zwischen dem Theater und dem Publikum heraus. — — — es handelt sich diesmal nicht um Gefallen oder Nichtgefallen, dieses wunderliche moderne Theaterhazardspiel, sondern einzig darum, ob künstlerische Aufgaben, wie die von mir in diesem Werke gestellten, zu lösen sind, auf welche Weise sie zu lösen sind, und ob es sich der Mühe verlohne, sie zu lösen? Daß mit der letzten Frage nicht gemeint sein kann, zu erfahren, ob mit dergleichen Aufführungen viel Geld zu machen sein könnte (denn dieses ist der Sinn des heutigen Gefallens oder Nichtgefallens im Theater), sondern lediglich, ob mit Werken der vorliegenden Art durch vorzügliche Aufführungen die erwartete richtige Wirkung auf das gebildete menschliche Gemüt überhaupt zu ermöglichen ist, dies wäre hier zu betonen: daß es sich also zunächst um die Lösung reiner Kunstprobleme handle — — —." Diese Aufführung war folglich eine entscheidende That; mag auch das große Publikum ihre Bedeutung nicht verstanden haben, gleichviel; das eigentliche Publikum war hier der Meister selber. Der Tag der Hauptprobe, der 11. Mai 1865, ist ein Hauptdatum in Wagner's Leben; die Leitung des Orchesters lag von Beginn an in den Händen Hans von Bülow's; jetzt zog sich der Meister, der in den vorangehenden zahlreichen Proben alles bis ins letzte Detail bestimmt hatte, auch von der Bühne zurück und erlebte sein Werk aus dem Hintergrund einer Loge. Das war der Lohn für den ganzen Jammer dieser Münchener Zeit, aus dem immer wieder sonst einzig die Todessehnsucht als Erlösung vor ihm auftauchte. Zugleich war es — wie bei diesem Charakter nicht anders möglich — eine Anspornung zur Bewältigung neuer Aufgaben. Jetzt konnte er mit Siegesgewißheit an die Gründung der Festspiele gehen.



München.

Königl. Hof- und National-Theater.

Samstag den 10. Juni 1865.
Außer Abonnement.
Zum ersten Male:

Tristan und Isolde

von

Richard Wagner.

Personen der Handlung:

Tristan	Herr Schnorr von Carolsfeld.
König Marke	Herr Zottmayer.
Isolde	Frau Schnorr von Carolsfeld.
Kurwenal	Herr Mitterwurzer.
Melot	Herr Heinrich.
Brangäne	Fräulein Deinet.
Ein Hirt	Herr Simons.
Ein Steuermann	Herr Hartmann.

Schiffsvolk. Ritter und Knappen. Isolde's Frauen.

Textbücher sind, das Stück zu 12 kr., an der Kasse zu haben.

Regie: Herr Sigl.

Neue Decorationen:

Im ersten Aufzuge: Zeltartiges Gemach auf dem Verdeck eines Seeschiffes, vom K. Hoftheatermaler Herrn Angelo Quaglio.
Im zweiten Aufzuge: Park vor Isolde's Gemach, vom K. Hoftheatermaler Herrn Döll.
Im dritten Aufzuge: Burg und Burghof, vom K. Hoftheatermaler Herrn Angelo Quaglio.

Neue Costüme
nach Angabe des K. Hoftheater-Costümiers Herrn Seitz.

Der erste Aufzug beginnt um sechs Uhr, der zweite nach halb acht Uhr, der dritte nach neun Uhr

Preise der Plätze:

Eine Loge im I. und II. Rang	15 fl. — kr.	Eine Loge im IV. Rang	9 fl. — kr.
Ein Vorderplatz	2 fl. 24 kr.	Ein Vorderplatz	1 fl. 24 kr.
Ein Rückplatz	2 fl. — kr.	Ein Rückplatz	1 fl. 12 kr.
Eine Loge im III. Rang	12 fl. — kr.	Ein Galerienobst-Sitz	2 fl. 24 kr.
Ein Vorderplatz	2 fl. — kr.	Ein Parketsitz	2 fl. — kr.
Ein Rückplatz	1 fl. 36 kr.	Parterre	— fl. 48 kr.
		Galerie	— fl. 24 kr.

Heute sind alle bereits früher zur ersten Vorstellung von Tristan und Isolde gelösten Billets giltig.

Die Kasse wird um fünf Uhr geöffnet.

Anfang um sechs Uhr, Ende nach zehn Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne alle Ausnahme aufgehoben und wird ohne Kassabillet Niemand eingelassen.

Repertoire:

Sonntag den 11 Juni: (Im K. Hof- und National-Theater) Martha, Oper von Flotow.
Montag den 12 „ : (Im K. Hof- und National-Theater) Elisabeth Charlotte, Schauspiel von Paul Heyse.
Dienstag den 13. „ : (Im K. Hof- und National-Theater) Mit aufgehobenem Abonnement: Zum ersten Male wiederholt: Tristan und Isolde, von Richard Wagner.
Donnerstag den 15 „ : (Im K. Hof- und National-Theater) Lalla Rookh, Oper von Felicien David.

Der einzelne Zettel kostet 2 kr. Druck von Dr. C. Wolf & Sohn

Theaterzettel der ersten Aufführung.

Bei Gelegenheit dieser Münchener Aufführung verdienen zwei Männer eine besondere Erwähnung: Hans von Bülow und Ludwig Schnorr von Carolsfeld. — Hans von Bülow

war auf Wagner's Wunsch nach München berufen worden. Bezüglich der Partitur zu Tristan und Isolde bezeugte Wagner, Bülow habe „seine Intentionen bis in ihre zartesten Nüancen in sich aufgenommen", und er nennt ihn sein künstlerisches „zweites Ich". — Schnorr von Carolsfeld war der größte Sänger, den Deutschland je besessen hat, nicht weil seine Stimme die aller anderen übertroffen hätte, sondern weil er ein wirklich genialer Künstler war, der, nach des Meisters Urteil, einem Kean und einem Ludwig Devrient getrost an die Seite gestellt werden darf. „Mit der Erkenntnis der unsäglichen Bedeutung Schnorr's für mein eigenes Kunstschaffen trat ein neuer Hoffnungsfrühling

Ludwig Schnorr von Carolsfeld als Tristan.

in mein Leben", schreibt Wagner. Und von dem Tode dieses Einzigen — kaum einen Monat nach der Aufführung des Tristan erfolgt — sagt er: „Was ich durch seinen jähen Tod verlor, ist, in einem gewissen Sinne, unermeßlich, wie die Begabung dieses herrlichen Künstlers unerschöpflich war. In ihm verlor ich, wie ich mich damals ausdrückte, den großen Granitblock, welchen ich für die Ausführung meines Baues nun durch eine Menge von Backsteinen zu ersetzen angewiesen war". Hier ist nichts hinzuzufügen.

Während dieser Wanderjahre, 1859—1865, trat kein Stillstand in Wagner's künstlerischem Schaffen ein; an welchen Werken er arbeitete, habe ich gelegentlich erwähnt; sehr bezeichnend ist es aber, daß in dieser stürmischen Zeit nichts vollendet wurde.

Am 10. Dezember 1865 verließ Wagner München und begab sich nach der Schweiz; wenige Wochen später mietete er ein in der Nähe von Luzern ganz isoliert auf einer Landzunge am Vierwaldstättersee gelegenes Haus, Hof Triebschen. — Nur einmal noch, im Sommer 1868, hat Wagner ein Werk in München aufgeführt, Die Meistersinger; sonst hat er diese Stadt möglichst gemieden; die bald folgenden Aufführungen von Rheingold und Die Walküre fanden ohne sein Zuthun statt.

Ludwig Schnorr von Carolsfeld.

Ansicht von Triebschen.

3. (1866—1872.)

Wagner's zweite Ehe.

Das Glück hat keine „Geschichte". Die sechs Jahre, die Wagner in Triebschen verlebte — vom Frühjahr 1866 bis zum Frühjahr 1872 — dürfen wir als die glücklichsten seines ganzen Lebens betrachten, aber auch, in einem gewissen Sinn, als die ereignisloseſten. Vollkommenes Glück ist mit Kindheit und Unschuld verwandt; nur abseits vom unerbittlichen Kampf ums Dasein ist es denkbar; ebenso wie das Kind trägt es aber einen Panzer, eine undurchdringliche Hülle — es kann nicht erspäht und erforscht und gefingert werden. Was hier vorgeht, ist ein Geheimnis. Wie Wagner früher von Weber gesagt hatte, empfindet man hier das Bedürfnis, den großen Mann „den Augen der Bewunderung zu entziehen, um ihn den Armen der Liebe zuzuführen" (II, 62). Wer einen tiefen Blick in des Meisters Herz zu dieser Zeit thun will, der lausche seinem Siegfriedidyll; in Wagner's Autobiographie ist diese Musik das vielsagendste Blatt. Man rufe sich auch die vorangegangenen dreißig Jahre seines Lebens ins Gedächtnis zurück: 1836 war Wagner in Magdeburg, im Frühjahr fand jene unselige Aufführung des Liebesverbotes statt; dann kam Königsberg und die leichtsinnige Ehe, aus welcher so viel Bitterkeit und Not entspringen sollte; Riga mit seiner dumpfen Philisteratmosphäre, die Not in Paris, die Vernichtung einer Hoffnung nach der anderen in Dresden, die langen Jahre der Verbannung „im klanglosen Asyl", zuletzt der verzweifelte und erfolglose Kampf des Guten gegen das Schlechte in Paris, Wien und München; und jetzt auf einmal Ruhe und Frieden: dem Meister zur Seite eine Lebensgenossin, würdig und fähig, ihn für alle Unbill des Schicksals zu trösten, zugleich die mächtigste Stütze seiner künstlerischen Lebensaufgabe — und in ihren Armen ein Sohn! „einen wunderbar schönen und kräftigen Sohn, den ich kühn „Siegfried" nennen konnte: der gedeiht nun mit meinem Werke, und giebt mir ein neues, langes Leben, das endlich einen Sinn gefunden hat".[1])

Hiermit ist das bedeutendste Ereignis dieser Zeit genannt: Wagner's zweite Ehe. — Des Meisters erste Frau, Wilhelmina Planer, war am 27. Januar 1866 gestorben. Schon seit mehreren Jahren hatte sie sich nach ihrer Vaterstadt, Dresden, zurückgezogen. Die bedenkliche Verschlimmerung eines schon alten Herzleidens machte sie unfähig, das Leben beständiger Aufregung mit ihrem Gatten weiter zu teilen; namentlich das Tannhäuserjahr in Paris hatte der Armen die letzten Kräfte geraubt. Und jetzt, gerade in dem Augenblick

[1]) Brief an Frau Wille vom 25. Juni 1870.

wo Jahre der Ruhe beginnen sollten, Jahre des Glückes, die der vielgeprüften Dulderin wahrlich zu gönnen waren, da starb sie. — Frau Wilhelmine Wagner war eine gute, treue und mutige Frau; alle, die sie kannten, bezeugen es; sie hatte auch, wie die Bauern sagen: „soviel Verstand, wie der Mensch braucht". Sie gehörte aber zu der weitverbreiteten Klasse der „zweidimensionalen" Menschen: die Moral makellos, der Verstand gesund; aber gar keine Tiefe, weder im Herzen noch im Kopf. Gewiß hielt es nicht leicht, eine Frau zu finden, die intellektuell im stande gewesen wäre, Wagner's Ziele zu begreifen; der leidenschaftliche, unerschütterliche Glaube aber, den das Weib so verschwenderisch, so gegen alle bessere Einsicht Dem weiht, den es liebt — der hätte wahrlich einem Richard Wagner zu teil werden sollen. Solchen Frauen ist er ja oft im Leben begegnet. „Mit Frauenherzen ist es meiner Kunst immer noch ganz gut gegangen", schreibt Wagner an Uhlig, „und das kommt doch wahrscheinlich daher, daß bei aller herrschenden Gemeinheit es den Frauen doch immer noch am schwierigsten fällt, ihre Seelen so gründlich verledern zu lassen, als dies unsrer staatsbürgerlichen Männerwelt zu so voller Genüge gelungen ist. Die Frauen sind eben die Musik des Lebens: sie nehmen alles offener und unbedingter in sich auf, um es durch ihr Mitgefühl zu verschönen" (U. 19). Unglücklicherweise machte seine eigene Frau eine Ausnahme; sie besaß nicht jene „Genialität des Herzens", die eine so schöne Zierde ihres Geschlechtes ist. Eine musterhafte Hausfrau am Rocken und Spinnrad, verschönerte sie nicht Wagner's Leidensweg durch Mitgefühl, durch instinktives Verständnis für seine fernen Ziele; im Gegenteil, der erste Widerstand, auf den er immer stieß, war sie. In seinem so schwierigen Verhältnis zur Welt war sie gewissermaßen der Feind im eigenen Lager. „Ich bringe ja keine Versöhnung mit der Nichtswürdigkeit, sondern den unbarmherzigsten Krieg", ruft der Verbannte aus; seine Frau wollte dagegen Versöhnung; sie hätte gern gesehen, daß er überall nachgäbe; weder sein Genie noch die Hoheit seines Charakters waren ihr offenbar. Gewiß hing sie an Wagner mit der Treue eines guten Weibes; sie glaubte aber nicht an ihn; damit ist alles gesagt. — Die gütige Liebe und Geduld, die der Meister dreißig Jahre hindurch dieser Frau gegenüber bewährt hat, ist ein schöner und edler Zug in seinem Leben. Selbst in der Not der Züricher Jahre hat er ihre Eltern regelmäßig unterstützt; niemandem gestattete er auch nur ein Wort des Tadels gegen seine „Minna" auszusprechen. Wie vorzüglich sie sich während des ersten Pariser Aufenthaltes benahm, habe ich ja schon früher gebührend hervorgehoben. Daß aber diese „eigensinnige Heirat" (wie Wagner sie selber nennt) ihn nicht allein in äußeres Elend stürzte, sondern vor allem die Quelle einer täglichen, stündlichen Marter werden mußte, ist klar. Nur selten kommt ein Wort hiervon über Wagner's Lippen; wenn es aber geschieht, so läßt es uns einen Abgrund des Schmerzes erblicken. So z. B. wenn er 1852 an Liszt schreibt, er müsse ihm die Erlaubnis, nach Weimar zu kommen, erwirken: „Ich fände ein Element der Anregung, des Reizes für meinen künstlerischen Lebenszustand: vielleicht klänge mir auch da oder dort ein Wort der Liebe entgegen — aber so — hier?? Hier muß ich in allerkürzester Zeit verderben — — — —" (L. I, 199); — und wiederum an Uhlig, er gäbe „all' seine Kunst für ein rückhaltlos liebendes Weib hin" (U. 147).

Ein andres Mal hatte nun Wagner an Liszt geschrieben: „Ach liebster, liebster, einzigster Franz! Gieb mir ein Herz, einen Geist, ein weibliches Gemüt, in das ich mich ganz untertauchen könnte, das mich ganz faßte — wie wenig würde ich dann nötig haben von dieser Welt" (L. II, 19). Und dieses Herz, diesen Geist, dieses Gemüt, die erhielt er jetzt; das war das Glück der Jahre in Triebschen, das Lebensglück, auf das er so lange gewartet hatte und — wunderbarerweise — Franz Liszt war es in der That, der ihm es schenkte! Cosima Liszt, die Tochter des Freundes, in dessen Herz seine Kunst vor

A. FRENZ.

wo Jahre der Ruhe beginnen sollten, Jahre des Glückes, die der vielgeprüften Dulderin wahrlich zu gönnen waren, da starb sie. — Frau Wilhelmine Wagner war eine gute, treue und mutige Frau; alle, die sie kannten, bezeugen es; sie hatte auch, wie die Bauern sagen: „soviel Verstand, wie der Mensch braucht". Sie gehörte aber zu der weitverbreiteten Klasse der „zweidimensionalen" Menschen: die Moral makellos, der Verstand gesund; aber gar keine Tiefe, weder im Herzen noch im Kopf. Gewiß hielt es nicht leicht, eine Frau zu finden, die intellektuell im stande gewesen wäre, Wagner's Ziele zu begreifen; der leidenschaftliche, unerschütterliche Glaube aber, den das Weib so verschwenderisch, so gegen alle bessere Einsicht Dem weiht, den es liebt — der hätte wahrlich einem Richard Wagner zu teil werden sollen. Solchen Frauen ist er ja oft im Leben begegnet. „Mit Frauenherzen ist es meiner Kunst immer noch ganz gut gegangen", schreibt Wagner an Uhlig, „und das kommt doch wahrscheinlich daher, daß bei aller herrschenden Gemeinheit es den Frauen doch immer noch am schwierigsten fällt, ihre Seelen so gründlich verledern zu lassen, als dies unsrer staatsbürgerlichen Männerwelt zu so voller Genüge gelungen ist. Die Frauen sind eben die Musik des Lebens: sie nehmen alles offener und unbedingter in sich auf, um es durch ihr Mitgefühl zu verschönen" (U. 19). Unglücklicherweise machte seine eigene Frau eine Ausnahme; sie besaß nicht jene „Genialität des Herzens", die eine so schöne Zierde ihres Geschlechtes ist. Eine musterhafte Hausfrau am Rocken und Spinnrad, verschönerte sie nicht Wagner's Leidensweg durch Mitgefühl, durch instinktives Verständnis für seine fernen Ziele; im Gegenteil, der erste Widerstand, auf den er immer stieß, war sie. In seinem so schwierigen Verhältnis zur Welt war sie gewissermaßen der Feind im eigenen Lager. „Ich bringe ja keine Versöhnung mit der Nichtswürdigkeit, sondern den unbarmherzigsten Krieg", ruft der Verbannte aus; seine Frau wollte dagegen Versöhnung; sie hätte gern gesehen, daß er überall nachgäbe; weder sein Genie noch die Hoheit seines Charakters waren ihr offenbar. Gewiß hing sie an Wagner mit der Treue eines guten Weibes; sie glaubte aber nicht an ihn; damit ist alles gesagt. — Die gütige Liebe und Geduld, die der Meister dreißig Jahre hindurch dieser Frau gegenüber bewährt hat, ist ein schöner und edler Zug in seinem Leben. Selbst in der Not der Züricher Jahre hat er ihre Eltern regelmäßig unterstützt; niemandem gestattete er auch nur ein Wort des Tadels gegen seine „Minna" auszusprechen. Wie vorzüglich sie sich während des ersten Pariser Aufenthaltes benahm, habe ich ja schon früher gebührend hervorgehoben. Daß aber diese „eigensinnige Heirat" (wie Wagner sie selber nennt) ihn nicht allein in äußeres Elend stürzte, sondern vor allem die Quelle einer täglichen, stündlichen Marter werden mußte, ist klar. Nur selten kommt ein Wort hiervon über Wagner's Lippen; wenn es aber geschieht, so läßt es uns einen Abgrund des Schmerzes erblicken. So z. B. wenn er 1852 an Liszt schreibt, er müsse ihm die Erlaubnis, nach Weimar zu kommen, erwirken: „Ich fände ein Element der Anregung, des Reizes für meinen künstlerischen Lebenszustand: vielleicht klänge mir auch da oder dort ein Wort der Liebe entgegen — aber so — hier?? Hier muß ich in allerkürzester Zeit verderben — — — —" (L. I, 199); — und wiederum an Uhlig, er gäbe „all' seine Kunst für ein rückhaltlos liebendes Weib hin" (U. 147).

Ein andres Mal hatte nun Wagner an Liszt geschrieben: „Ach liebster, liebster, einzigster Franz! Gieb mir ein Herz, einen Geist, ein weibliches Gemüt, in das ich mich ganz untertauchen könnte, das mich ganz faßte — wie wenig würde ich dann nötig haben von dieser Welt" (L. II, 19). Und dieses Herz, diesen Geist, dieses Gemüt, die erhielt er jetzt; das war das Glück der Jahre in Triebschen, das Lebensglück, auf das er so lange gewartet hatte und — wunderbarerweise — Franz Liszt war es in der That, der ihm es schenkte! Cosima Liszt, die Tochter des Freundes, in dessen Herz seine Kunst vor

zwanzig Jahren eine erste „Heimat" gefunden hatte, wurde Wagner's Gattin. — Drei Menschen — und nur drei — haben im Leben Richard Wagner's eine so entscheidende Rolle gespielt, daß wenn einer oder der andere gefehlt hätte, dieses Leben eine wesentlich andere Gestaltung hätte erhalten müssen; das sind: Franz Liszt, König Ludwig und Cosima Liszt; Alle übrigen, selbst die bedeutendsten, sind nebensächlich; nebensächlich, meine ich, im Verhältnis zu der Größe von Wagner's Zielen und zu der noch ganz unabsehbaren Bedeutung seiner Errungenschaften für die deutsche Kunst. Das allergrößte Talent füllt da immer nur einen Platz aus, den ein anderes ein wenig besser oder ein wenig schlechter ausgefüllt hätte; jene drei Gestalten dagegen sind wirkliche Säulen, auf denen des Meisters Lebenswerk ruht. Namentlich von der letztern gilt dies; denn ihr war es vorbehalten, des Meisters Werk auch über seinen Tod hinaus zu retten. Ob wir ohne Cosima Liszt Festspiele überhaupt erlebt hätten, ist wohl fraglich; jedenfalls aber wären sie nach 1883 verschwunden, und somit wäre die große That von „Bayreuth" fast ebenso einflußlos verhallt, wie *Tristan* in München; es braucht eben viel Zeit, ehe eine solche That Boden faßt und umgestaltend auf die Empfindung von ganzen Völkern zu wirken beginnt. Nur Eine jedoch war befähigt, das Werk von Bayreuth fortzusetzen. — Aber auch in einem anderen, allerentscheidendsten Sinne hatte sie das Lebenswerk des Meisters befestigen geholfen; sie hatte ihm einen Sohn geboren: „er gedeiht nun mit meinem Werke, und *giebt mir ein neues, langes Leben*". — Über die geistige Bedeutung dieser großen Frau will ich nur Wagner's eigenes Urteil citieren: „sie ist *eine ganz unerhört seltsam begabte Frau*, Liszt's wunderbares Ebenbild, nur intellektuell über ihm stehend".[1]) Als der Meister jene Worte schrieb, war seine zukünftige Gattin die Gemahlin Hans von Bülow's; ihren Herzensheroismus bewies sie, indem sie der klar empfundenen, höheren Pflicht folgte — — — Auch hier will ich Wagner's eigene Worte anführen: „In mein Asyl flüchtete sich seitdem auch Diejenige, welche zu bezeugen hatte, daß mir wohl zu helfen sei, und das Axiom so manches meiner Freunde — mir sei nicht zu helfen — unrichtig war. Sie wußte, daß mir zu helfen sei, und hat mir geholfen: sie hat jeder Schmach getrotzt und jede Verdammung über sich genommen."[2]) — Inzwischen ist aber die „Verdammung" der Ehrfurcht und der Bewunderung gewichen; denn selbst der Blödeste muß einsehen, daß hier ein höheres Schicksal waltete und eine heilige Pflicht zu erfüllen war.

Schöpferische Thätigkeit.

Während dieser stillen Jahre in Triebschen entwickelte Wagner wie früher in Zürich eine schier unglaubliche schöpferische Produktivität. Ein Zeuge aus jener Zeit berichtet, der Meister habe gewöhnlich von acht Uhr früh bis fünf Uhr abends ununterbrochen gearbeitet. Hier komponierte er den größten Teil der *Meistersinger* und vollendete das Werk; er vollendete ebenfalls *Siegfried* und komponierte fast das ganze gewaltige Werk *Götterdämmerung*. Zugleich entwickelte er wieder auf schriftstellerischem Gebiete eine große Thätigkeit; abgesehen von vielen kleineren Schriften entstanden jetzt drei seiner wichtigsten: *Über das Dirigieren*, *Über die Bestimmung der Oper*, und — vor allem — *Beethoven*. Letztere ist das metaphysisch Tiefste, was aus Wagner's Feder hervorgegangen: nicht auf dem Wege der Abstraktion, sondern an der Hand von Beethoven's Kunstschaffen ergründet hier der Künstler die Metaphysik der Musik, und indem er das thut, offenbart er uns das tiefste Wesen dieses gewaltigsten und unzugänglichsten Künstlers. Er besorgte ebenfalls eine zweite Auflage von Oper und Drama. Durch die Widmung dieser Schrift an Constantin Frantz, den bekannten deutschen Politiker, der — von Wagner's

[1]) Brief an Frau Wille vom 9. September 1864.
[2]) Brief an Frau Wille vom 25. Juni 1870.

Züricher Schriften begeistert — ihm geschrieben hatte: „Ihr Untergang des Staates ist die Begründung meines deutschen Reiches", stellte der Meister mit Bestimmtheit fest, welcher Sinn den politischen Bemerkungen in diesen Schriften beizulegen ist. Eine zweite Auflage seines Judentums in der Musik vermehrte er durch eine ausführliche Einleitung in Form eines Briefes an jene edle Freundin, Marie von Muchanoff, der er jetzt diese Schrift widmete. Noch in Triebschen begann er auch die Herausgabe seiner Gesammelten Schriften und Dichtungen.[1])

Der Krieg von 1870.

Dem stillen Glück von Triebschen — dem „Siegfriedidyll" — machte der deutsch-französische Krieg ein Ende. Auf „Deutschlands Wiedergeburt" hatte Wagner gewartet: „Nur das Deutschland, das wir lieben und wollen, kann mein Ideal verwirklichen helfen". Der siegreiche Krieg erschien dem Meister wie die Feuertaufe jener so lang ersehnten Wiedergeburt; die Wiederherstellung eines einigen Deutschlands, die Krönung eines deutschen Kaisers: sie verhießen ihm das Deutschland, das er liebte und wollte. Mit Gedicht und Gesang begleitete er die Waffenthaten des deutschen Heeres,[2]) und in trunkener Begeisterung rief er:

„Es strahlt der Menschheit Morgen;
Nun dämm're auf, du Göttertag!"

Jetzt trat die heiligste Pflicht an den Meister heran: die Summe und den Ertrag seines ganzen Lebens mußte er dem neuerstandenen deutschen Volke widmen. Schon im November 1870, lange ehe der Krieg beendigt war, schreibt er: „Nach außen will ich noch eines erreichen: die Aufführung meines Nibelungenwerkes, wie ich sie konzipiert habe". Es kam aber nicht bloß auf den Nibelungenring an, sondern vor allem auf die Erschaffung jener idealen, abseits von jedem kommerziellen Interessenkampf gelegenen deutschen Bühne und auf die Begründung jenes rein deutschen dramatischen Stils, nach welchem die großen deutschen Dichter von jeher voll verzweiflungsvoller Sehnsucht ausgeschaut hatten. Jetzt, endlich, war der Augenblick gekommen, wo das Werk gelingen mußte; indem er es unternahm, zog Wagner nicht allein das Facit seiner eigenen Kunst, sondern zugleich jener ganzen beispiellosen Entwickelung, welche die deutsche Kunst in den Werken ihrer Wortdichter und Tondichter seit über hundert Jahren vollbracht hatte. (Vergl. „Kunstlehre".) „Ich habe jetzt den im deutschen Geiste lange unerkannt vorbereiteten Bau nur zu enthüllen, indem ich von ihm die falsche Gewandung hinwegziehe, die bald wie ein zerlöcherter Schleier in den Lüften zerstieben und als dürftiger Fetzen sich im Dunste einer neuen reineren Kunstatmosphäre auflösen wird."[3]) Darum schreibt er auch in jenem vorhin angeführten Briefe: „Ich muß mich jetzt darauf richten, es zu einem hohen Alter zu bringen: das wird denn auch so manchem Anderen zugut kommen".[4])

Wie immer bei Wagner's Unternehmungen ging alles fabelhaft rasch. Noch ehe Bayreuth endgültig als die Heimat der Festspiele festgestellt worden, war schon in Triebschen der Bau des Festspielhauses in allen Einzelnheiten bestimmt, ebenso die Bühnenmaschinerien; Januar 1872 waren die letzten Schwierigkeiten betreffs des Bauplatzes in Bayreuth überwunden; Ende April siedelte die Familie von Triebschen nach Bayreuth über, und am 22. Mai 1872 fand die Grundsteinlegung des Festspielhauses statt.

---

[1]) Bei dieser Gelegenheit sei der Name seines mutigen Verlegers, E. W. Fritzsch in Leipzig, ehrend genannt.

[2]) Zum 25. August 1870, An das deutsche Heer vor Paris, Eine Kapitulation, der Kaisermarsch (mit dem Schlußchor: „Heil dem Kaiser, König Wilhelm!").

[3]) Bericht an den deutschen Wagnerverein, Dezember 1871.

[4]) Brief vom 25. November 1870; siehe Bayreuther Blätter, Jahrg. 1894, S. 15.

Haus Wahnfried in Bayreuth.

Die Festspiele.

Von nun an war Bayreuth Wagner's Heimat. Hier hatte, nach fast vierzig Jahren ununterbrochenen Kampfes, seine Kunst ein dauerndes Heim gefunden; der Mittelpunkt war fest gegründet, von wo aus ihr Segen — allem Widerstand zum Trotz — über ganz Deutschland und weit darüber hinweg strahlen sollte, gleichwie in der Eizelle um den befruchteten Kern die gestaltlose Masse sich nach und nach zu geformtem Lebensgebilde ansetzt. In seiner Rede bei der Grundsteinlegung sagte auch Wagner: „Dies ist das Wesen des deutschen Geistes, daß er von innen baut"; recht „innen", nämlich im geographischen Mittelpunkte Deutschlands, steht Bayreuth. Im Schatten seines Festspielhauses, hier „wo sein Wähnen Frieden fand", erbaute sich der Meister auch sein eigenes Haus, Wahnfried; hier liegt er begraben.

Zur äußeren Übersicht dieser letzten Lebensjahre sind nur wenige Daten vonnöten; was sie erzählen, ist so trostlos traurig, daß es fast überflüssig wird, noch weiteres zur Ergänzung hinzuzufügen. Mai 1872, an Wagner's neunundfünfzigstem Geburtstag, wurde der Grundstein zum Festspielhaus gelegt; Wagnervereine waren inzwischen überall entstanden und ein „Patronat" sollte die Mittel zur Ausführung des Planes beschaffen; die ersten Festspiele waren auf 1874 festgesetzt, jedoch die Mittel flossen so spärlich ein, daß der Bau nur sehr langsam betrieben werden konnte und ohne höhere Intervention überhaupt hätte eingestellt werden müssen; endlich, 1876, fanden die ersten deutschen Festspiele statt: das große Hauptwerk von Wagner's Leben, Der Ring des Nibelungen, „Im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen und zum Ruhme seines erhabenen Wohlthäters, des Königs Ludwig II. von Bayern vollendet" (wie es in der Widmung heißt), gelangte dreimal zur Aufführung. Das Interesse für die Festspiele war aber auf einen so kleinen Kreis beschränkt geblieben, und die Presse hatte so wacker gearbeitet, um alle noch schwankenden Kunstfreunde abzuschrecken, daß ein kolossales Defizit entstand, welches — da das angebliche „Patronat" sofort in alle Winde zerstoben war — auf Wagner's Schultern allein lasten blieb. Noch einmal rettete der „erhabene Wohlthäter" seinen Freund vor dem äußersten Verderben. Im Jahre 1877 wurde ein zweites Patronat gegründet; dieses sollte vor allem die Errichtung der Bayreuther Schule anstreben und in Verbindung hiermit die periodische Wiederholung der Festspiele; da das Theater jetzt gebaut war, bildeten die materiellen Erfordernisse ein Geringes. Es fiel aber alles womöglich noch kläglicher aus als das erste Mal: die Schüler waren durch die Presse und durch das Verhalten der offiziellen musikalischen Kreise abgeschreckt, und Geld wurde in so verschwindend geringer Menge zur Verfügung gestellt, daß nichts damit anzufangen war. Ein kostbares Jahr um das andere verging; einsam saß im abgelegenen Bayreuth jener gewaltige Künstler „desgleichen wir niemals wieder sehen werden"; Deutschland hatte keine Verwendung für seinen großen Sohn! Erst als Wagner's neues Werk, Parsifal, für die nächste Zukunft in Aussicht gestellt und somit die Neugier gereizt wurde, zeigte sich ein größeres Interesse, wodurch sich aber klar darthat, wie wenig das Publikum die Festspielidee verstand. Mit Hilfe des im Laufe von sechs langen Jahren allmählich zusammengerafften geringen Kapitals — zu dem wiederum Einzelne das meiste beigetragen hatten, an ihrer Spitze der großmütige Hans von Bülow — konnte dann endlich, 1882, der Meister seinen Parsifal inszenieren und zur Aufführung bringen. Obwohl finanziell nicht glänzend, war das Ergebnis dieser zweiten Festspiele doch ein solches, daß das Kapital nicht ganz verschlungen wurde, sondern ein „Festspielfonds" übrig blieb, der bis heute den Grundstock der Bayreuther Bühnenfestspiele bildet; und da auch ein Umschwung in der Gesinnung der Kunstliebenden ganz allmählich — aber doch deutlich — fühlbar zu

werden begann, so konnte die Wiederholung der Festspiele für das folgende Jahr, auch ohne Patronatverein (dessen Auflösung Wagner gewünscht hatte) angekündigt werden. Diese dritten Festspiele sollte der Meister aber nicht mehr erleben. Schien er auch geistig frisch wie vor fünfzig Jahren und körperlich rüstig und beweglich wie ein Jüngling, es hatten die Entbehrungen und Kämpfe eines ganzen Lebens den physischen Organismus doch dauernd beeinträchtigt; der tiefe Schmerz, sein endlich errungenes „Bayreuth" unverstanden zu sehen, trug dazu bei, sein Leben noch vor der Zeit, die ihm bestimmt schien, abzubrechen.

Ansicht des Palazzo Vendramin zu Venedig.

Von 1879 an mußte Wagner die Winter in Italien zubringen; dort starb er in Venedig den 13. Februar 1883 an einem Herzschlag. Sein Ende war seines Lebens würdig: mitten in der Arbeit ereilte ihn der Tod.

Die letzten Lebensjahre.

Mit wohlüberlegter Absicht habe ich ein näheres Eingehen auf die Festspielidee auf das letzte Kapitel verlegt; hier käme diese Darlegung zu früh; denn die Erfahrung hat genügend gezeigt, daß wer Wagner's Ideen nicht kennt und das Wesentliche und Unterscheidende seines Kunstschaffens nicht erfaßt hat, unfähig ist, die hier zu Grunde liegende Absicht zu begreifen. Für einen solchen bleibt dieser Bau ein „Wagner-Theater", im besten Falle ein „Muster-Theater". Um Bayreuth zu verstehen, muß man eben mit Wagner's Weltanschauung vertraut sein. Mit dieser einfachen Erinnerung habe ich aber schon auf das Tragische dieser letzten Lebensjahre hingewiesen. Wagner hatte gemeint, er brauche den im deutschen Geiste längst vorbereiteten Bau „nur zu enthüllen"; der siegreich heimgekehrte Deutsche dachte aber an ganz andere Dinge als an Kunst, und ganz besonders Wagner war ihm noch immer eine vollkommen fremde Erscheinung. Nur aus schlechten, verstümmelten, opernmäßig zugestutzten Aufführungen seiner Werke[1]) kannte er ihn und aus den Berichten einer Presse, die selber

[1]) Wagner schreibt an Liszt: „Mit größter Bestimmtheit weiß ich, daß alle meine „Erfolge" sich auf schlechte, sehr schlechte Aufführungen von meinen Werken gründen: daß sie somit auf Mißverständnissen beruhen, und daß mein öffentlicher Ruhm nicht eine taube Nuß wert ist" (L. II, 41).

gar nicht wußte, um was es sich handelte, und der als einziger Leitstern ihr instinktiver grenzenloser Haß gegen Wagner diente. Wagner's Schriften kannte der Deutsche fast gar nicht, und ohne den lebendigen Eindruck seiner Kunst — der echten natürlich, nicht der verfälschten — mußten sie den meisten ohnehin unverständlich bleiben. Diese Unwissenheit ist auch die einzige Erklärung und die einzige Entschuldigung für den wirklich schmachvollen Verlauf, den die Dinge in Bayreuth nahmen und die den Mann, der 1870 „Nun dämm're auf, du Göttertag!" gesungen hatte, dazu führten, Weihnachten 1879 bekennen zu müssen: *das Hoffen sei ihm jetzt unmöglich geworden* (X, 40).

Die Welt zeigt allgemein auf Wagner's letzte Lebensjahre wie auf ein unerhörtes Beispiel von Erfolg und Ruhm und Glück. Äußerlich hat sie nicht unrecht, auch in einem tieferen Sinne insofern nicht, als Wagner gewiß nicht umsonst gelebt und gelitten hat; um jenen Mittelpunkt seiner Kunst, Bayreuth, ziehen sich jetzt immer weitere Kreise. Soll jene Aussage dagegen für den *Menschen* Richard Wagner, der uns hier beschäftigt, gelten, so beweist sie nur eine gänzliche Unkenntnis dieses Mannes. Nie hat ein Mann gelebt, der sich aus dem was wir unter „Ruhm" und „Erfolg" verstehen, so wenig machte. Einmal über das andere ruft er erzürnt aus: „Der Teufel hole all' ihren Ruhm und Ehren! — — — ich will und mag nicht berühmt sein!" und immer wieder schilt er seine Freunde, die ihm von „Erfolgen" berichten: „auf den sogenannten Erfolg achte ich nicht!" Ich weiß, manchem erscheint diese Verachtung von Ruhm, Erfolg und Ehren als der unerträglichste Hochmut; jedenfalls bildet sie einen hervorstechenden Zug in Wagner's Charakter. Bis an sein Ende blieb Wagner der ganz schlichte deutsche Mann. Begeistert für sein Vaterland, über alle Maßen begeistert für seine Kunst, beseligt im Besitze einer Schöpferkraft, wie sie nur den Größten aller Zeiten zu eigen ward, das Herz geschwellt vom Bewußtsein eines zum Feldherrn und Sieger geborenen Pfadfinders und Führers — war Wagner doch allen Hochmutes so gänzlich bar wie nur je ein bedeutender Mann. Für sich persönlich ersehnte er nur das eine: sich *geliebt* zu wissen. Als zu seinem sechzigsten Geburtstag allerhand Ehrungen ihm dargebracht wurden, zum Schluß eine Theatervorstellung „zum Besten hilfsbedürftiger Musiker", erklärte Wagner: er sei *der hilfsbedürftigste aller Musiker, denn er bedürfe wahrer Liebe*. Und daß er nun — trotz alles sogenannten Erfolges und Ruhmes — in Wahrheit unverstanden, mißverstanden, blieb, sein Kunstideal verhöhnt, seine Person bis zuletzt dem boshaftesten Spott ausgesetzt, das war zweifelsohne für ein so weites, liebesbedürftiges und zart empfindendes Herz ein Schmerz, so groß, daß niemand ihn bis auf den Grund nachempfinden kann. Nur auf jenen höchsten Höhen des Denkers, wo die Welt und ihre Erbärmlichkeit vor dem Blicke verschwinden, nur in jenen tiefsten Falten des Herzens, wo die Liebe einzelner für den Undank eines ganzen Volkes entschädigt, konnte der Greis Trost finden. — Der Liebe einzelner war er jetzt allerdings in reichem Maße teilhaftig. Die drei Großen: Franz Liszt, König Ludwig und die edle Gefährtin seiner letzten Jahre standen ihm bis zum Tode treu zur Seite. Sein Sohn wuchs hoffnungsvoll neben ihm auf. Von den Altersgenossen des Meisters war namentlich der Comte de Gobineau, der berühmte französische Diplomat, Künstler und Gelehrte, durch seine eigene hervorragende geistige Bedeutung befähigt, dem Meister ein wirklicher Freund zu sein (von ihm ist manche Anregung zu Wagner's letzten Schriften ausgegangen).[1]) Von den Jüngeren will ich an dieser Stelle nur den frühverstorbenen Dichter und Denker Heinrich von Stein

[1]) Die wichtigsten Schriften des Grafen Gobineau sind: Essai sur l'inégalité des races humaines, Histoire des Perses, Religions et philosophies dans l'Asie centrale, Traité des écritures cunéiformes, Nouvelles Asiatiques, La Renaissance, u. s. w.

Graf Gobineau.

nennen; Andere leben und wirken noch unter uns. In den zahlreichen Wagnervereinen bekundete sich auch eine Begeisterung, die, wenngleich sie meist mehr auf Musikschwärmerei als auf wahre, tiefe Liebe zu Wagner sich gründete, dennoch das Mittel wurde, manchen tüchtigen Mann in nähere, ersprießliche Beziehungen zum Meister und zu seinen Zielen zu bringen. — Vor allem schöpfte Wagner aber aus seinem „Vertrauen in den deutschen Geist" immer wieder Kraft zum Leben; er mußte bisweilen bekennen, er hoffe nicht mehr, und doch, er verzweifelte nicht; mit dem Apostel Paulus hatte er gelernt: gegen die Hoffnung zu hoffen. Von seinen frühesten Äußerungen an bis zu seinen allerletzten begegnen wir immer wieder diesem „Vertrauen in den deutschen Geist"; dieses Vertrauen hatte jedoch eine noch weitere Bedeutung — es war ein Vertrauen in den Geist der Menschheit überhaupt. Schon 1848 hatte Wagner eine „vollkommene Wiedergeburt der menschlichen Gesellschaft" gefordert; einen Augenblick war er darum mit den politischen Revolutionären verwechselt worden; jener Gedanke hatte sich aber bei ihm immer mehr vertieft, je umfassender seine eigene Welterfahrung wurde und je vollkommener seine Absonderung aus allem politischen Getriebe erfolgte; jetzt legte er diese gereifte, praktische Weltanschauung in der Hauptschrift seiner allerletzten Lebensjahre nieder, Religion und Kunst (1880), von einer Anzahl kleinerer Schriften begleitet, die einzelne Fragen näher ins Auge fassen: Was ist deutsch? Wollen wir hoffen? Heldentum und Christentum, und andere. Das Glaubensbekenntnis lautet: „Wir glauben an die Möglichkeit einer Regeneration, und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne" (X, 336). — An anderer Stelle werde ich ausführlich auf diese Regenerationslehre zurückzukommen haben; hier soll sie uns nur zu der richtigen Erkenntnis eines wichtigen Zuges in Wagner's Charakter verhelfen: seines felsenfesten **Glaubens**. Ohne diesen Glauben ist Wagner's ganzer Lebenslauf undenkbar — der Glaube führte den unbekannten, mittellosen deutschen Jüngling von Riga nach Paris, der Glaube hieß ihn in einsamer Verbannung ein Riesenwerk entwerfen und ausführen, von dem er wußte, keines unserer Theater würde es jemals aufführen, der Glaube ließ ihn den Grundstein zum Bayreuther Festspielhaus legen, ohne daß irgend eine Aussicht, hinreichende Mittel zu erhalten, vorhanden gewesen wäre — — — Ein solcher Glaube ist aber nicht bloß ein Glaube „an sich". Ist die Grundidee von Wagner's Regenerationslehre die, daß die Menschheit bestimmt sei, sich in Harmonie mit der Natur zu entwickeln, so liegt seinem eigenen trotzigen, siegesbewußten Glauben die Empfindung zu Grunde, daß er selber — in seinem Lebenskampf, in den Erzeugnissen seines Genius — in Harmonie mit einer höheren Ordnung der Dinge handelte, daß er einer Vorsehung gehorchte. Darum dieses merkwürdige Gemisch von kindlicher Einfalt und souveräner Selbstbehauptung. Wagner war im gewöhnlichen Leben so unnachahmlich einfach und treuherzig, daß man oft geneigt gewesen wäre, ihm das Prädikat „bieder" beizulegen; plötzlich kam aber dann ein Leuchten über sein Antlitz, die

Gesichtszüge verwandelten sich gleichsam, das Auge erglänzte als erblicke es einen Engel Gottes leibhaftig — keiner konnte sich des Eindrucks erwehren, hier spräche eine höhere Eingebung, dieser Mann stände wirklich in irgend einer unerklärlichen Berührung mit einer uns sonst unzugänglichen transcendenten Welt. Der Glaube eines solchen Mannes — gleichviel ob dieser nach der üblichen Auffassung „gläubig" ist oder nicht — muß ein tiefreligiöser sein; es ist gar nicht anders möglich; denn er ist ja selber die beredtste und überzeugendste Kundgebung des Göttlichen in uns. Wir stehen vor den Werken eines Shakespeare, eines Beethoven, eines Wagner wie vor einem Wunder; Wagner aber bezeugt uns, daß er selber vor seinem eigenen vollendeten Kunstwerk „wie vor einem Rätsel" stand (R. 65). Daß diese religiöse Seite seines Wesens in dem abseits von der Welt lebenden Greise mehr zum Ausdruck kommen mußte als in dem mitten durch das Kampfgewühl sich hindurchfechtenden Manne, ist einleuchtend. Es findet hier eine Art Verklärung statt. Über die Behauptung, Wagner sei erst im Alter „religiös" geworden, kann man aber nur lächeln; denn wenn er zu seiner sogenannten „revolutionären" Zeit über eine verkommene Kirche heftig herzog, so bewies er gerade hierdurch seine tiefe „Religiosität"; der heilige Franziskus und Luther und Savonarola hatten es ähnlich gemacht. — Bemerkenswert ist dagegen, wie aus diesem so scharf ausgeprägten Doppelwesen, aus dieser unmittelbaren Angehörigkeit zu einer anderen Welt, eine Eigentümlichkeit alles wirklich genialen Kunstschaffens begreiflich wird: daß nämlich das eigentlich schöpferische Schaffen des Künstlers in einem nur sehr lockeren, ja meist in gar keinem Zusammenhang mit den äußeren Ereignissen seines Lebens steht. In den jämmerlichen Pariser und Wiener Jahren entsteht die Dichtung zu den Meistersingern und die Komposition der heitersten Szenen aus dem ersten Akt; die furchtbare Welttragik der Götterdämmerung dagegen während des friedlichen Idylls in Triebschen! Darum bin ich weit entfernt, Parsifal, das letzte große Werk des Meisters, mit diesen Eindrücken und Erlebnissen der letzten Lebensjahre in irgend einen genetischen Zusammenhang bringen zu wollen. In den stillen Züricher Jahren war die Gestalt des „Mitleidsvollen" dem Meister erschienen; in München — zu der Zeit der Ränke und Kabalen, in dem Augenblick als Wagner angeblich die Regierung Bayerns an sich zu reißen bestrebt war! — da war der ausführliche Entwurf des Dramas entstanden; ein Jahr vor des Meisters Tode war die Musik vollendet. Das dürfen wir aber wohl sagen: zur Vollendung dieses hehren, abgeklärten Werkes — welches Wagner die Herzen selbst seiner geschworenen Feinde gewinnen sollte — bildeten diese letzten Jahre eine wundervolle, harmonische Umgebung: die Entfernung aus der Welt, das Glück reiner Liebe, das Leeren des Schmerzensbechers bis auf den letzten Tropfen — — —. Unter diesen Umständen wurde Parsifal vollendet und, 1882, aufgeführt. Dieses letzte „Weltenglück" durfte der Meister erleben; er hörte noch den herrlichen Schlußgesang:

„Höchsten Heiles Wunder:
Erlösung dem Erlöser!"

Bald darauf wurde auch ihm Erlösung; sein Wähnen fand Frieden; aber erst im Grabe.

Schlußbetrachtung.

Blicke ich von hier auf die vorliegende Skizze von Richard Wagner's Lebensgang zurück, so sehe ich, daß sie ganz und gar auf die innere Gestalt sich beschränkt und, nach meinem Empfinden, sich beschränken mußte. Dem möglichen Vorwurf, daß ich Wagner nicht „geschildert" hätte, entgegne ich also, daß ich das nicht bezweckt habe. Der Deutsche baut „von innen" sagt Wagner. Ein Mann schildert sich selber am allerbesten — durch seinen Lebenslauf, durch seine Werke und seine Worte. Wenn es mir

im Verlaufe dieses Buches gelingt, den Leser auf den Weg zu einer richtigen Erfassung des „Inneren" zu leiten, so muß sich nach und nach der wahre Richard Wagner in seiner Vorstellung beleben. Nur eines fehlt: die Physiognomie, in der sich diese Persönlichkeit widerspiegelte; eine Physiognomie, deren ausdrucksvolle Beweglichkeit für die Übertragung ins Unbewegliche durch den Malerpinsel oder die Photographie wenig geeignet war. Der Leser findet aber wenigstens in diesem Buche die besten Bilder des Meisters; ich bitte ihn, sie in dem Lichte jenes „Innern" zu betrachten. „Was mir am meisten in diesem mächtigen, von Energie trotzenden Antlitz auffiel, außer dem fabelhaften Glanz der Augen und dem durchdringenden Blick, das war der Ausdruck unendlicher Güte, der um die Lippen schwebte und den kein Porträt erraten läßt", so schreibt eine Französin.[1]) Gewiß kann diese Physiognomie nur von einem ergründet werden, der das Herz schon kennt.

Über die Kritik habe ich mich schon in der allgemeinen Einleitung ausgesprochen. Licht verbreitet sich durch alle Weltenräume, Leben weckend, Schatten reicht nicht über seine eigenen Grenzen hinaus. Bei der Betrachtung eines Charakters hat es aber außerdem mit den sogenannten „Fehlern" ein eigenes Bewenden: wenn z. B. gewisse schlimme Eigenschaften — wie bei Wagner seine maßlose Heftigkeit — sich aus den edelsten Anlagen als notwendiges „Concomitant" ergeben, gewissermaßen als die Kehrseite von hohen Tugenden — sind das dann „Fehler"? Eine Heftigkeit, die zu momentaner Ungerechtigkeit verleiten kann, steht und fällt ja mit dem Besitz von ungewöhnlicher Energie, gepaart mit einer exzessiven, künstlerischen Empfänglichkeit; nimmt man die Eigenschaften hinweg, so verschwindet auch der „Fehler", sonst nicht. — Ähnliches gilt von der Verschwendungssucht, die man Wagner zum Vorwurf macht. Niemals findet man bei einem großen Künstler Maß in solchen Dingen. Der Musiker von Genie, wenn er nur hört und nicht sieht, wie z. B. Beethoven, vernachlässigt sich in einem Grade, daß es fast abstoßend wirkt. Mozart dagegen, der Dramatiker, lebt sehr viel durch das Auge: „grobe Wäsche ist das abscheulichste an einem Mannsbild", meint er; er „brennt vor Begierde, silberne Schuhschnallen zu besitzen"; ein roter Frack „kitzelt sein Herz ganz grausam", wie teuer er ihm kommen wird, weiß er aber nicht, „weil ich nur die Schönheit davon in Betrachtung gezogen und nicht den Preis" — — — Was Schönheit und Pracht für einen Künstler bedeuten, versteht ein gewöhnlicher, stumpfsinniger Mensch ebensowenig, wie der Gelehrte in Schlafrock und Pantoffeln es begreift, daß Rubens nur in voller Gala und das Schwert an der Seite malen konnte. — Oder sollen wir Fehler diejenigen Eigenschaften nennen, die dem Künstler hemmend in den Weg treten und häufig den Erfolg seiner Thaten in empfindlichem Maße neutralisieren? Das wäre bei Wagner z. B. sein übertriebenes Dankbarkeitsgefühl, wodurch er sich sein ganzes Leben lang Menschen verbunden wähnte, die ihm irgend einen geringen Dienst geleistet hatten, oft nicht einmal aus lauteren Motiven; der Schaden, den solche verdächtige „Freunde", die er bei Zeiten energisch abzuschütteln nicht übers Herz bringen konnte, ihm verursacht haben, ist nicht leicht abzuschätzen. — Nehme man übrigens das Wort, wie man wolle, ich bin ganz überzeugt, daß Wagner viele „Fehler" hatte. „Neben jenem deutschen Meister sind alle anderen Menschen ausgestopfte Puppen", berichtet ein Spanier über seine Begegnung mit Wagner; mit südlicher Übertreibung sagt er da etwas sehr Wahres: Wagner lebte intensiver als alle anderen; es war, als fließe ein anderes, heißeres Blut in seinen Adern; gewiß wird ihm nichts Menschliches — auch nicht die menschlichen Schwächen — fremd geblieben sein. Ich glaube aber, diese Schwächen gehören zu jener „unausgesprochenen Schilderung" — sie ergeben sich von selbst, wenn man erst Wagner gut kennt. Ihn gut

[1]) Judith Gautier: „Richard Wagner".

kennen kann man aber nur durch die Liebe; es giebt keinen anderen Weg. Darum habe ich auch einen so großen Nachdruck auf Wagner's Leiden gelegt. Alle echte Liebe ist Mitleiden, lehrt der Denker. Und erst wenn wir begreifen, wie unaufhörlich Wagner gelitten hat, wie seine Leiden durch die Selbstlosigkeit eines nur auf ideale — vielleicht ewig unerreichbare — Güter gerichteten Strebens verursacht waren, erst dann „taugt unser Auge, Wahres zu sehen" (wie Tristan sagt), erst dann sind wir auf dem Wege zu der Erkenntnis: wer Wagner war. Wäre Wagner ein bloßer Musiker gewesen, der nicht über seine Kunst hinausblickte, oder sogar ein bloßer Neuerer auf dem Gebiete der Kunst, so hätte sein Ruhm ihm wohl genügen können; genau ebenso aber wie in dem Künstler Wagner die Musik der geflügelte Pegasos ist, der den Poeten zu bisher unerreichten Höhen emporhebt, so ist auch die Kunst Wagner's die machtvolle Stimme eines gewaltigen Menschen, dem „nichts Menschliches fremd geblieben ist", eines Helden, der sich in das Kampfgewühl der gährenden Gesellschaft mutig hineinwirft, eines Reformators, der die Wege aus einer unheiligen in eine heilige Welt weist; die Kunst ist, nach Wagner, „der freundliche Lebensheiland", zu diesem Glauben möchte er alle Menschen bekehren. — — — Ob man nun allen Lehren und Thaten Wagner's beistimmt oder nicht, das ist eine ganz untergeordnete Frage; zunächst genügt die Einsicht, daß sein Ziel ein so hohes, ein so reines war, und daß er als kühner und edler Ritter dem einmal als wahr Erkannten unentwegt treu nachgestrebt hat.

Am Abend nach des Meisters Tode fand man den Gondoliere, der ihn gewöhnlich gefahren hatte, bitterlich weinend auf den Stufen des Palazzo Vendramin ausgestreckt; die dargebotenen Trostesworte wies er von sich: „Es war ein so guter Herr! einen so guten finde ich nicht wieder!" Dreißig Jahre früher hatte Bülow geschrieben: „Aus aller Misère des Lebens taue und tauche ich auf in der Nähe dieses Großen und Guten". Der Künstler und der Gondoliere, beide verstanden Wagner, denn beide liebten ihn. Und so bin auch ich überzeugt, daß, um Wagner zu kennen, weder die scharfsinnigste Kritik, noch die begeistertste Bewunderung des Musikers und Dramatikers hinreicht; dieses große Herz kann nur das Herz voll erfassen.

Anhang.

Chronologische Tafel zur summarischen Übersicht von Richard Wagner's Lebensgang.

Bei der Aufstellung dieser Tafel ist nicht Vollständigkeit, sondern im Gegenteil Vereinfachung und Übersichtlichkeit als das Ziel betrachtet worden. Außerdem wird das Leben hier mehr von außen betrachtet: die Schriften (von denen ich einzig die wichtigsten genannt habe) sind z. B. nach dem Datum ihres Erscheinens verzeichnet worden, die Daten ihrer thatsächlichen Entstehung findet der Leser im Anhang zu Kapitel II; von den Kunstwerken habe ich im allgemeinen ebenfalls nur das Datum der ersten Aufführung genannt, die sehr verwickelten Angaben bezüglich ihrer Ausführung sind im Anhang zu Kapitel III verzeichnet.

Die Begründung der Einteilung in zwei Lebenshälften zu je vier Perioden ist in der Einleitung zu diesem Kapitel gegeben worden.

Erste Lebenshälfte.

1.

1813. Richard Wagner wird am 22. Mai in Leipzig geboren.
Friedrich Wagner, der Vater Richard Wagner's, stirbt am 22. November.

1814. Richard Wagner's Mutter vermählt sich mit dem Schauspieler Ludwig Geyer. Die Familie übersiedelt nach Dresden.

1821. Ludwig Geyer stirbt am 30. September.

1823. Wagner tritt in die Kreuzschule ein.

1825. Wagner verfaßt ein Preisgedicht auf den Tod eines Mitschülers; es ist das Erste, was von ihm im Druck erscheint.

1826. Wagner übersetzt als „Extra-Privatarbeit" drei ganze Gesänge der Odyssee.
Er erlernt das Englische, „um Shakespeare genau kennen zu lernen".
Er beginnt Trauerspiele nach dem Vorbild der Griechen zu entwerfen.

1827. Er beginnt eine zwei Jahre währende Arbeit an einem großen Trauerspiel, „ungefähr aus Hamlet und Lear zusammengesetzt" (I, 8).
Übersiedelung nach Leipzig; Eintritt ins Nicolai-Gymnasium.

1829. (?) Wagner dichtet ein Schäferspiel, „Musik und Verse zugleich".
Er genießt den ersten musikalischen Unterricht.

1830. Wagner tritt in die Prima der Thomasschule ein.
Er komponiert für großes Orchester. Aufführung seiner „Paukenschlag-Ouverture" im Hoftheater am 24. Dezember.

1831. Wagner bezieht die Leipziger Universität.
Er studiert Kontrapunkt und Kompositionslehre bei Weinlig, dem Thomaskantor.
Erstes Erscheinen von Wagner'schen Kompositionen im Druck. (Eine Sonate und eine vierhändige Polonaise, beide für Klavier; bei Breitkopf.)
Wagner verfaßt ein zweihändiges Arrangement von Beethoven's IX. Symphonie.

1832. Zu Raupach's Trauerspiel König Enzio wird im Leipziger Hoftheater eine eigens dafür verfaßte Ouverture R. Wagner's gespielt.
Erste Aufführung einer Komposition Wagner's (D-moll-Ouverture) im Leipziger Gewandhaus.
Erste Aufführung einer Szene und Arie von Wagner auf dem Leipziger Hoftheater.

1833. Aufführung von Wagner's C-dur-Symphonie im Leipziger Gewandhaus am 10. Januar.

2.

1833. Wagner wird Chorrepetitor in Würzburg.
1834. Er vollendet am 1. Januar sein erstes großes Bühnenwerk: Die Feen.
Annahme der Feen in Leipzig verweigert.
Wagner tritt zum erstenmal als Schriftsteller auf, mit einem Aufsatz „Die deutsche Oper", in welchem er darlegt, daß die Deutschen weder eine deutsche Oper noch ein deutsches Drama haben.
Er wird im Juli Musikdirektor am Stadttheater in Magdeburg.
1835. Adolf Wagner stirbt am 1. August.
1836. Einzige Aufführung von Wagner's Liebesverbot am 29. März in Magdeburg.
Nach der Auflösung der Magdeburger Truppe reist Wagner nach Königsberg, wo er bald darauf Musikdirektor am Stadttheater wird.
Vermählung mit Wilhelmine Planer am 24. November.
1837. Wagner wird im August Kapellmeister am Stadttheater in Riga.
Rosalie Wagner, des Meisters ältere Schwester, stirbt.
1839. Wagner reist Ende Juni mit seiner Frau zu Schiff über London nach Paris.

3.

1839. Ankunft in Paris am 18. September.
1840. } Die Novellenreihe: „Das Ende eines deutschen Musikers in Paris", u. s. w. erscheint.
1841. } Revolution gegen die künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart.

4.

1842. Richard Wagner trifft am 7. April in Dresden, wo sein Rienzi zur Aufführung angenommen worden war, ein.
Erste Aufführung des Rienzi am 20. Oktober.
1843. Erste Aufführung des Fliegenden Holländer am 2. Januar.
Ernennung Wagner's zum Königl. Sächsischen Kapellmeister, am 1. Februar.
1844. Überführung der sterblichen Überreste Karl Maria von Weber's nach Dresden, unter entscheidender Mitwirkung R. Wagner's.
1845. Erste Aufführung des Tannhäuser am 19. Oktober.
1846. Erste Aufführung der IX. Symphonie Beethoven's unter Wagner's Leitung.
1847. Erste Aufführung von Gluck's Iphigenie in Aulis mit der neuen Übersetzung und in der Bearbeitung Wagner's.
1848. Wagner's Mutter stirbt.
Politische Rede im Dresdener Vaterlandsverein am 14. Juni.
Der Nibelungenmythus als Entwurf zu einem Drama.
1848 und 49 erste nähere Berührung mit Franz Liszt, in Folge der Aufführung des Tannhäuser in Weimar.
1849. Aufstand in Dresden vom 5.—9. Mai.

Zweite Lebenshälfte.

1.

1849. Beim Einzug der preußischen Truppen in Dresden begiebt sich Wagner zu Liszt nach Weimar, wo er bis zum 25. Mai bleibt. Steckbrieflich verfolgt, flüchtet er nach Zürich, wohin er, nach kurzem Aufenthalt in Paris, wieder zu dauernder Niederlassung zurückkehrt.
„Die Kunst und die Revolution" erscheint bei O. Wigand im Herbst.
1850. „Das Kunstwerk der Zukunft" erscheint zu Beginn des Jahres; „Kunst und Klima" im April; „Das Judentum in der Musik" im Herbst.
Hans von Bülow dirigiert in Zürich unter Wagner's Anleitung.
1851. „Ein Theater in Zürich," „Brief über die Goethestiftung" und andere kleinere Schriften erscheinen im Sommer; „Oper und Drama" im September: „Eine Mitteilung an meine Freunde" Ende Dezember.
Erste Aufführung von Lohengrin durch Liszt in Weimar am 28. August.
Inangriffnahme der neuen Nibelungendichtung im Herbst.

1852. Dichtung des Ring des Nibelungen.
1853. Die Dichtung: Der Ring des Nibelungen, ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend, erscheint im Januar in fünfzig Exemplaren, „zum Zwecke einer vertrauten Mitteilung an Freunde".
Komposition des Ringes im November begonnen.
1854. Wagner liest Schopenhauer's Welt als Wille und Vorstellung.
1855. Aufenthalt von vier Monaten in London zur Leitung der Philharmonischen Konzerte.
1857. Unterbrechung in der Komposition des Nibelungenringes. Tristan und Isolde gedichtet und Komposition begonnen.
1858. Wagner verläßt Zürich im August und reist nach Venedig.
1859. Vom März ab weilt der Meister in Luzern, wo er Anfang August Tristan vollendet.

2.

1859. Übersiedelung nach Paris im September.
Die Dichtung zu Tristan und Isolde erscheint.
1860. Große Wagner-Konzerte in Paris.
Die Partitur zu Tristan und Isolde erscheint.
1861. Drei Aufführungen von Tannhäuser in der Großen Oper zu Paris am 13., 18. und 24. März.
Am 15. Mai hört Wagner zum erstenmale seinen Lohengrin in Wien.
1862. Wagner verläßt Paris im Februar und läßt sich, nach mehrmonatlichem Aufenthalt in Bieberich, in Wien nieder. Er begegnet Schnorr von Carolsfeld.
Die Dichtung zu den Meistersingern erscheint.
1863. Erste öffentliche Ausgabe der Dichtung zum Ring des Nibelungen.
Siebenundsiebzig Proben zu Tristan an der Wiener Hofoper, ohne daß das Werk zur Aufführung gekommen wäre.
Große Konzertreisen nach Petersburg, Prag, Pest u. s. w.
1864. Wiener Heim aufgegeben.
Berufung Wagner's nach München durch König Ludwig II. Die Botschaft trifft den Meister am 4. Mai.
„Über Staat und Religion."
1865. Aufführung von Tristan und Isolde: Hauptprobe am 11. Mai, erste öffentliche Aufführung am 10. Juni.
Bericht über eine in München zu errichtende Musikschule.
Schnorr von Carolsfeld stirbt am 21. Juli.
Wagner verläßt München am 10. Dezember.

3.

1866. Wilhelmine Wagner, des Meisters erste Gattin, stirbt am 25. Januar.
Wagner mietet Hof Triebschen bei Luzern.
Komposition der Meistersinger.
1867. Komposition der Meistersinger im Herbst vollendet.
1868. Erste Aufführung der Meistersinger von Nürnberg am 21. Juni in München.
„Deutsche Kunst und deutsche Politik" erscheint im Juni.
1869. Erste Aufführung des Rheingold (ohne Wagner's Beteiligung und gegen seinen Wunsch) in München.
Siegfried Wagner geboren am 6. Juni aus der Ehe mit Cosima Liszt.
„Über das Dirigieren", und die zweite Auflage des „Judentums in der Musik".
1870. „Beethoven" erscheint im Dezember; zweite Auflage noch vor Ende des Monats.
Siegfried-Idyll geschrieben.
Erste Aufführung der Walküre in München (gegen des Meisters Wunsch).
1871. Reisen zur Bestimmung eines Ortes für die Festspiele. Zweimaliger Aufenthalt in Bayreuth.
„Über die Bestimmung der Oper", Vortrag, gehalten in der Akademie der Künste zu Berlin.
R. Wagner's Gesammelte Schriften und Dichtungen beginnen bei Fritzsch zu erscheinen.
Begründung der ersten Wagnervereine.

4.

1872. Grundsteinlegung des Bühnenfestspielhauses in Bayreuth, am 22. Mai.
„Über Schauspieler und Sänger“ und „Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth“ erscheinen im Sommer.
1873. Der Hebebaum wird auf den Dachstuhl des Bühnenhauses am 2. August gestellt. — Bau von Wahnfried.
1874. Verzögerungen im Bau des Festspielhauses wegen Geldmangels.
1875. Im Sommer finden in dem noch immer unvollendeten Festspielhause eine Reihe von Vorproben zu den Festspielen statt.
1876. Die ersten Bayreuther Bühnenfestspiele. — Dreimalige Aufführung des Ringes des Nibelungen. — Beginn der Proben am 3. Juni; Schluß der Festspiele am 30. August.
1877. Wagner dirigiert in London im Mai große Konzerte, um Geld zur Deckung des Defizits der Festspiele aufzubringen.
Die Dichtung des Parsifal erscheint.
1878. Viele Aufsätze in den im Januar begründeten „Bayreuther Blättern“; u. a.: „Was ist Deutsch?“, „Modern“, „Publikum und Popularität“.
1879. „Wollen wir hoffen?“, „Über das Dichten und Komponieren“, „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“, „Über die Vivisektion“ und andere Aufsätze in den Bayreuther Blättern.
1880. Von Januar bis Herbst Aufenthalt in Italien zur Erholung nach bedenklicher Erkrankung.
„Religion und Kunst“, erscheint im Oktoberheft der Bayreuther Blätter.
1881. Ausführungen zu Religion und Kunst erscheinen in den Bayreuther Blättern.
Im November, Abreise nach Palermo.
1882. Vollendung des Parsifal, in Palermo, am 13. Januar.
Die zweiten Bühnenfestspiele in Bayreuth, sechzehn Aufführungen des Parsifal, vom 26. Juli bis zum 29. August.
Im September zum Winteraufenthalt nach Venedig.
1883. Am 31. Januar die letzte vollendete Schrift: Brief an Heinrich von Stein, zur Einführung in dessen „Helden und Welt“.
Am 11. Februar Beginn einer letzten Ausführung zu Religion und Kunst: „Über das Weibliche im Menschlichen“.
Am 13. Februar, zu Mittag, jäher Tod.

Bronzerelief von E. Sayn-Wittgenstein 1853.

Zweites Kapitel.

Richard Wagner's Schriften und Lehren.

Wenn man von Schriften, wie von Handlungen, nicht mit einer liebevollen Teilnahme, nicht mit einem gewissen parteiischen Enthusiasmus spricht, so bleibt so wenig daran, daß es der Rede nicht wert ist.

Goethe.

4.

1872. Grundsteinlegung des Bühnenfestspielhauses in Bayreuth, am 22. Mai.
„Über Schauspieler und Sänger“ und „Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth“ erscheinen im Sommer.
1873. Der Hebebaum wird auf den Dachstuhl des Bühnenhauses am 2. August gestellt. — Bau von Wahnfried.
1874. Verzögerungen im Bau des Festspielhauses wegen Geldmangels.
1875. Im Sommer finden in dem noch immer unvollendeten Festspielhause eine Reihe von Vorproben zu den Festspielen statt.
1876. Die ersten Bayreuther Bühnenfestspiele. — Dreimalige Aufführung des Ringes des Nibelungen. — Beginn der Proben am 3. Juni; Schluß der Festspiele am 30. August.
1877. Wagner dirigiert in London im Mai große Konzerte, um Geld zur Deckung des Defizits der Festspiele aufzubringen.
Die Dichtung des Parsifal erscheint.
1878. Viele Aufsätze in den im Januar begründeten „Bayreuther Blättern“; u. a.: „Was ist Deutsch?“, „Modern“, „Publikum und Popularität“.
1879. „Wollen wir hoffen?“, „Über das Dichten und Komponieren“, „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“, „Über die Vivisektion“ und andere Aufsätze in den Bayreuther Blättern.
1880. Von Januar bis Herbst Aufenthalt in Italien zur Erholung nach bedenklicher Erkrankung.
„Religion und Kunst“, erscheint im Oktoberheft der Bayreuther Blätter.
1881. Ausführungen zu Religion und Kunst erscheinen in den Bayreuther Blättern.
Im November, Abreise nach Palermo.
1882. Vollendung des Parsifal, in Palermo, am 13. Januar.
Die zweiten Bühnenfestspiele in Bayreuth, sechzehn Aufführungen des Parsifal, vom 26. Juli bis zum 29. August.
Im September zum Winteraufenthalt nach Venedig.
1883. Am 31. Januar die letzte vollendete Schrift: Brief an Heinrich von Stein, zur Einführung in dessen „Helden und Welt“.
Am 11. Februar Beginn einer letzten Ausführung zu Religion und Kunst: „Über das Weibliche im Menschlichen“.
Am 13. Februar, zu Mittag, jäher Tod.

Bronzerelief von E. Sayn-Wittgenstein 1853.

Zweites Kapitel.

Richard Wagner's Schriften und Lehren.

Wenn man von Schriften, wie von Handlungen, nicht mit einer liebevollen Teilnahme, nicht mit einem gewissen parteiischen Enthusiasmus spricht, so bleibt so wenig daran, daß es der Rede nicht wert ist.

Goethe.

4.

1872. Grundsteinlegung des Bühnenfestspielhauses in Bayreuth, am 22. Mai.
„Über Schauspieler und Sänger" und „Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth" erscheinen im Sommer.
1873. Der Hebebaum wird auf den Dachstuhl des Bühnenhauses am 2. August gestellt. — Bau von Wahnfried.
1874. Verzögerungen im Bau des Festspielhauses wegen Geldmangels.
1875. Im Sommer finden in dem noch immer unvollendeten Festspielhause eine Reihe von Vorproben zu den Festspielen statt.
1876. Die ersten Bayreuther Bühnenfestspiele. — Dreimalige Aufführung des Ringes des Nibelungen. — Beginn der Proben am 3. Juni; Schluß der Festspiele am 30. August.
1877. Wagner dirigiert in London im Mai große Konzerte, um Geld zur Deckung des Defizits der Festspiele aufzubringen.
Die Dichtung des Parsifal erscheint.
1878. Viele Aufsätze in den im Januar begründeten „Bayreuther Blättern"; u. a.: „Was ist Deutsch?", „Modern", „Publikum und Popularität".
1879. „Wollen wir hoffen?", „Über das Dichten und Komponieren", „Über die Anwendung der Musik auf das Drama", „Über die Vivisektion" und andere Aufsätze in den Bayreuther Blättern.
1880. Von Januar bis Herbst Aufenthalt in Italien zur Erholung nach bedenklicher Erkrankung.
„Religion und Kunst", erscheint im Oktoberheft der Bayreuther Blätter.
1881. Ausführungen zu Religion und Kunst erscheinen in den Bayreuther Blättern.
Im November, Abreise nach Palermo.
1882. Vollendung des Parsifal, in Palermo, am 13. Januar.
Die zweiten Bühnenfestspiele in Bayreuth, sechzehn Aufführungen des Parsifal, vom 26. Juli bis zum 29. August.
Im September zum Winteraufenthalt nach Venedig.
1883. Am 31. Januar die letzte vollendete Schrift: Brief an Heinrich von Stein, zur Einführung in dessen „Helden und Welt".
Am 11. Februar Beginn einer letzten Ausführung zu Religion und Kunst: „Über das Weibliche im Menschlichen".
Am 13. Februar, zu Mittag, jäher Tod.

Bronzerelief von E. Sayn-Wittgenstein 1853.

Zweites Kapitel.

Richard Wagner's Schriften und Lehren.

Wenn man von Schriften, wie von Handlungen, nicht mit einer liebevollen Teilnahme, nicht mit einem gewissen parteiischen Enthusiasmus spricht, so bleibt so wenig daran, daß es der Rede nicht wert ist.

Goethe.

Printed in Germany

Original bei M Alfred Bovet, Valentigney

Einleitung.

Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen:
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen.

Goethe.

Der Künstler als Schriftsteller.

Fast immer ist es das Symptom eines Hemmnisses, wenn der Künstler sein Schaffen unterbricht, um als reflektierender Autor vor die Welt zu treten. Je nachdem nun dieses Hemmnis ein äußerer Widerstand ist oder aber das Ringen entgegengesetzter Mächte im Innern des Künstlers selbst, wird es von der Welt mit größerer oder geringerer Deutlichkeit als Hemmnis wahrgenommen werden.

Nach außen hin muß sich beinahe jeder geniale Künstler wehren. Benvenuto Cellini benutzte hierzu Dolch und Gift; uns Modernen ist die Feder die natürliche Waffe. Allbekannte Beispiele bieten Goethe und Schiller, Mozart und Gluck.

Wie kräftig und rücksichtslos Goethe und Schiller sich gegen die Kritik verteidigten, die damals ebenso beschränkt-gehässig war wie heute noch so vielfach, das weiß ein jeder. Weniger allgemein bekannt ist die Thatsache, daß Wolfgang Amadeus Mozart, um seine Widersacher zu strafen und sich selbst zu unbestrittener Anerkennung zu verhelfen, sich mit der Absicht trug, ein Buch, „Musikalische Kritik", zu schreiben. (Brief an seinen Vater vom 28. Dezember 1782.) Daß sein Vorhaben nicht zur Ausführung kam, bleibt ewig bedauerlich; denn aus seinen Briefen wissen wir, daß es ihm an ungewöhnlichem, kritischem Scharfsinn nicht mangelte, und daß seine Feder mit kaustischem Witz und seltener Rücksichtslosigkeit vieles geißelte, was zu seiner Zeit gepriesen wurde und noch heute als

rühmenswert gilt; außerdem hätte diese Schrift jene lächerliche Fiktion von dem gedankenbaren Genie, das ähnlich wie der Vogel auf dem Zweige „ins Blaue hinein" musiziert, nicht aufkommen lassen. Christoph Wilibald Gluck war weiser als Mozart: er ließ es nicht beim Vorhaben bewenden, sondern er griff öfters zur Feder, um einer oberflächlich aburteilenden Welt seine Absichten auseinander zu legen, um dagegen zu protestieren, daß „man glaube, nach unvollkommen einstudierten, schlecht geleiteten und noch schlechter aufgeführten Proben sogleich über seine Werke absprechen zu können" (Zueignungsschrift von Paris und Helena), auch um sich gegen jene „überspannten Kunstfreunde, deren Seele ihren Sitz nur in den Ohren hat" zu verteidigen, u. s. w. — Und ähnlich wie diese waren seit jeher viele große Künstler genötigt, ihrem Schaffensdrang zeitweilig zu gebieten, um Widerstand abzuwehren und Unverstand aufzuklären.

Eine ganz andere Bewandtnis hat es mit den *inneren* Hemmnissen.

Als *Leonardo da Vinci* seine Gemälde unvollendet auf ihren Staffeleien hängen ließ, um sich in das Studium der Geometrie und der Anatomie zu vertiefen, da meinten Isabella d'Este und viele seiner anderen Gönner und Bewunderer: „ein neuer Apelles sei der Kunst verloren". Leonardo aber ließ sich durch keine Einwendungen irre machen; denn seiner hohen Phantasie schwebte ein anderes, vollkommeneres Kunstwerk vor als seinen Zeitgenossen. Damit das Neue aber verwirklicht würde, mußte der Künstler erst sich neue Werkzeuge schmieden; darum verwendete er Jahre auf die Ausführung seiner „anatomischen Tafeln", darum studierte er Mathematik, und verfaßte er sein Buch von der Malerei. Leonardo's gewaltiger Geist entdeckte eben dort Hindernisse, wo Andere keine sahen; erst als sie überwunden waren, schuf er seine Meisterwerke; und erst als diese Meisterwerke der Welt enthüllt waren, begriff man, warum Leonardo Bücher geschrieben hatte! Jetzt verstand man auch, daß die „Reflexion", die von oberflächlichen Geistern an ihm getadelt worden, der Born war, aus dem erst die vollendetste Schönheit fließen konnte, und daß gerade Leonardo's *Denken* nicht allein ihm selber, sondern der Kunst auf alle Zeiten zum Heil gereichen sollte.

Richard Wagner.

Richard Wagner hat nun im Laufe seines bewegten Lebens gegen Hemmnisse beider Arten zu kämpfen gehabt; darum hat er auch viel geschrieben.

Wie Mozart es zu thun beabsichtigte, so hat Wagner durch kritische Würdigung seiner Vorgänger und seiner Zeitgenossen eine Flut von Licht[1]) über die Geschichte und Entwicklung der Musik und des Dramas gegossen. Wie Gluck, mußte er ein Leben lang gegen Unverständnis kämpfen, gegen Verleumdung, gegen den Eindruck „unvollkommen einstudierter Aufführungen" seiner Werke, gegen „die seichten Köpfe, die gleich Schmerzen bekommen, wenn sie etwas hören, welches sie nicht begreifen können" (wie Mozart sarkastisch spottet), gegen „die Kunstrichter und Tonangeber, eine Klasse von Menschen, die unglücklicherweise sehr zahlreich ist, und zu allen Zeiten dem Fortschritte der Künste tausendmal nachteiliger war als die Unwissenden" (wie Gluck klagt), gegen „fürstliches Theatergesindel", gegen den Neid derjenigen Tonsetzer, die — wie Beethoven sagt — „nur musikalisches Gerippe zu schaffen verstehen" — — —.

Bei weitaus der größte Teil von Wagner's Schriften entstand aber aus Motiven, denen verwandt, welche Leonardo zur Abfassung seiner Trattato della Pittura bestimmten. Auch Wagner schwebte ein neues Kunstideal vor, und auch von Wagner kann man sagen, daß er erst „die Gesetze der Perspektive" dieses neuen Kunstwerkes genau feststellen mußte, ehe sein Genius frei darin walten konnte. Hiermit ist aber das Treffende

[1]) „Auch die Kritik ist ohne Genius nichts. *Nur ein Genie kann das andere beurteilen und lehren.*" (Herder.)

des Vergleiches zwischen diesen beiden großen Künstlern noch nicht erschöpft; denn ähnlich wie Leonardo's künstlerisches Denken ihn auf die Gebiete der Astronomie, der Geologie, der Philosophie — — — hinausführte, wo er auch überall mit dem hellseherischen Blicke des naturverwandten, schöpferischen Dichters Wahrheiten entdeckte, zu deren endgültiger Bestätigung die Wissenschaft noch Jahrhunderte gebraucht hat,[1]) ebenso führten Wagner seine Betrachtungen über das neu zu schaffende Wort-Tondrama immer tiefer und tiefer, und ebenso zogen sich auch bei ihm um jenen unverrückbaren Mittelpunkt der Kunst immer weitere Kreise.

Schiller meint: „durch die Schönheit werde der Mensch zum Denken geleitet"; und mit der ganzen Bestimmtheit seines milden und zugleich so bewußt überragenden Wesens behauptet er: „der ästhetisch gestimmte Mensch wird allgemein gültig urteilen und allgemein gültig handeln, sobald er es wollen wird". (Ästhet. Erz. Bf. 23.) Gerade der Wille aber — das sahen wir im ersten Kapitel dieses Buches — ist einer der hervorragendsten Charakterzüge Richard Wagner's: dieser stürmisch drängende Wille, im Dienste einer mächtigen, schöpferischen Phantasie, konnte unmöglich innerhalb der engen Grenzen eines zunftmäßigen Kunstmachens sich befrieden. Jeder wirklich große Mann ist ein Held; es schlummert ein Welteroberer in ihm. Bei der Nachricht von der Schlacht bei Jena rief Beethoven aus: „ich würde Napoleon doch besiegen!" Und Wagner, als er darauf ausging, die Kunst umzugestalten, und dabei zu der Erkenntnis gelangte, „die Kunst sei nicht etwas vom Leben Getrenntes, für sich willkürlich zu Bestimmendes" (Briefe an Uhlig, 179) — Wagner fühlte in sich die Kraft, das ganze Leben der menschlichen Gesellschaft umzugestalten. Erforderte es die Kunst, so sollte es geschehen!

Es war ja ganz folgerichtig und beweist nur die Gesundheit seiner geistigen Anlagen, daß seine Betrachtungen über die dramatische Kunst ihn zu Betrachtungen über die Bestimmung der Kunst überhaupt führten. Ebenso notwendig mußte er aber — um diese Bestimmung klar zu erkennen und klar darlegen zu können — die ganze historische Entwickelung der menschlichen Gesellschaft ins Auge fassen: Politik, Philosophie, Religion — — — nichts durfte ihm fremd bleiben. Seine Kunstanschauung blieb ein Unding, wenn sie nicht innerhalb des Gesamtbildes einer umfassenden Weltanschauung sich darstellte. — Wagner war eben ein Mensch in der antiken Auffassung des: „Homo sum; humani nihil a me alienum puto". Und er war ein Künstler. „Der Künstler aber", wie Novalis sagt, „steht auf dem Menschen wie die Statue auf dem Piedestal." — Hierin glich Wagner einerseits Goethe und Schiller, andrerseits aber vielleicht noch eher den großen italienischen Künstlern aus der Renaissance, einem Leonardo, einem Michelangelo. Was ihn diesen letzteren näher erscheinen läßt, ist die Art, wie er, ohne den künstlerischen Boden zu verlassen, sein Auge auf das Fernliegende richtet, es erkennt und es beurteilt; während Goethe sich gewissermaßen in verschiedene Persönlichkeiten vervielfältigte, mit dem Nachteil, daß der Künstler den beobachtenden Naturforscher bisweilen irreführte, dieser aber den absoluten Erkenntniswert einiger der genialsten Eingebungen des Künstlers auf dem Gebiete der Natur, durch das rasche Dazwischentreten der Begriffsbildung und der Systemisierung, verminderte. Hingegen äußert sich bei Wagner das charakteristisch Deutsche darin, daß er — der Musiker im Gegensatz zum Maler — seine ganze Kraft auf die Betrachtung der Natur im Menschen, nicht der Natur außer dem Menschen, konzentriert. Hier zeigt er sich namentlich Schiller (und auch Goethe) nahe verwandt, was besonders überzeugend in den Abschnitten über Politik, Regenerationslehre und Kunstlehre hervortreten wird.

---

[1]) Unter anderem: Die Zirkulation des Blutes und die Bewegung der Erde!

Sollen wir uns nun Schiller's Worte für Wagner zu eigen machen und die Behauptung aufstellen, dieser große Künstler hätte in Wirklichkeit „allgemein gültig geurteilt?“ Um diesen Punkt zu entscheiden, müßten wir unserem eigenen Urteil eine Gültigkeit beimessen, die wenige ihm werden zuerkennen wollen. — Ob Wagner recht hatte oder nicht, ist überhaupt eine ganz untergeordnete Frage: wichtig ist es zunächst, einen Überblick über sein gesamtes Denken zu gewinnen und dann die Harmonie dieses Denkens mit seiner ganzen übrigen Erscheinung zu erfassen. Man vergesse auch nicht: manches was Leonardo intuitiv richtig erschaute, wurde zu seiner Zeit belächelt; die Welt zuckte mit den Achseln und ging „zur Tagesordnung“ über; sie hatte recht; denn für seine Wissenschaft war sie noch unreif. Außerdem muß man zugeben, daß eine künstlerische „Intuition“ niemals ohne weiteres Gemeingut werden kann. Der Stempel der seltenen Individualität wird jedem ihrer Erzeugnisse stets tief eingeprägt sein; ihre Visionen sind immer „Kunstwerke“; sie spiegeln die Natur wieder, stimmen aber nicht mathematisch mit ihr überein; ja, hin und wieder haben wir den Eindruck, als ließe das Genie zeitweilig aus freiem Willen jene Fesseln fallen, die der Wahnsinnige durch Siechtum unwiderbringlich verliert, und als erblicke sein Auge zwar eine schöne, eine herrliche Natur, aber nicht unsere Welt. Der normale Mensch kann aber jener Fesseln ebenso wenig wie ein Schiff des Ballastes entbehren. Folgen kann darum hier dem Genie nur wiederum das Genie — — — oder der Wahnsinn. Der Weise bleibt ehrfurchtsvoll abseits stehen. — Auch vermag es Keiner, vorauszusagen, wann der angemessene Zeitpunkt eintreten wird, um die Erkenntnis einer bestimmten Wahrheit aus dem Besitz von wenigen in den Besitz von vielen überzuführen.

Hier aber, in diesem Buche, handelt es sich überhaupt nicht um Weltweisheit, sondern einzig um die Persönlichkeit Richard Wagner's, und wo wir eine große Gestalt deutlich und plastisch erschauen wollen, dürfen wir füglich den Meinungsstreit zeitweilig beiseite lassen. Stellen wir also vor allem fest: daß Wagner's Denken mit Notwendigkeit die Schranken einer zunftmäßigen Kunst überschreiten mußte; daß Wagner hierin genau so handelte wie andere bahnbrechende Kunstheroen; daß er nichtsdestoweniger niemals den sicheren Boden der Kunst verließ, sondern daß die Einheit seines Denkens ebenso wie die Einheit seiner ganzen Erscheinung, in dem unverrückbaren Festhalten dieses Mittelpunktes sich bewährte. Wie sehr Wagner immer Künstler blieb, und mit welchem Recht man behaupten kann, daß diese Eigenschaft seinem Denken zwar keine Grenzen, aber doch Schranken setzte, das wird sich im weiteren Verlauf dieses Kapitels herausstellen. Einstweilen möge uns sein eigenes Zeugnis aus der Zeit seiner fieberhaftesten litterarischen Thätigkeit genügen: „Ich bin in allem, was ich thue und sinne, nur Künstler, einzig und allein Künstler“ (1849, L. I, 41).

Die künstlerische Not.

Augenblicklich liegt mir aber vor allem daran, festzustellen, daß seine echte Künstlernatur sich auch äußerlich dadurch bewährte, daß er nur gezwungen zur Feder des Schriftstellers griff. Mit vielleicht alleiniger Ausnahme seines „Beethoven“ sind alle seine Schriften als die gewaltsame Reaktion gegen irgend einen störenden Einfluß, der seinem unaufhörlichen Schaffensdrang sich entgegenstellte, aufzufassen. Wir haben ja auch hier des Meisters eigenes Geständnis: „Nur im höchsten Zwange verfaßte ich meine schriftstellerischen Arbeiten“ (R. 10). Darum sehen wir auch Wagner's Schriften gewissermaßen „spasmodisch“ entstehen. Meistens folgen mehrere Schriften schnell aufeinander: sie bilden eine Gruppe. Diese Gruppe bleibt von den vorangehenden und nachfolgenden Gruppen durch lange Zwischenräume getrennt, die einzig dem künstlerischen Schaffen gewidmet sind. Macht sich ein Hemmnis fühlbar — gleichviel ob ein äußeres oder inneres — so bringt es Wagner's leidenschaftlich-energisches Wesen mit sich, daß eine gründliche moralische oder intellektuelle „Katharsis“ stattfinden muß, ehe „die behagliche

Stimmung", in welcher er „wieder Lust zur Musik faßt" (L. II, 4) neu entsteht. Hat sich aber diese „Lust" eingestellt, so verschwindet jene andere „Lust": zu Abstraktion und Argument; keine Vorteile, keine Rücksichten vermögen es, den Künstler aus seinem Schaffen herauszureißen; kaum daß er sich zur brieflichen Mitteilung zusammenraffen kann.

Ein Beispiel soll das Gesagte veranschaulichen.

Im Jahre 1849 warf Wagner urplötzlich mehrere herrliche Entwürfe beiseite, ließ den Plan, in Paris eine Oper aufzuführen, fahren und griff — mit Hintansetzung aller materiellen Interessen — zur Feder: er befürchtete, die Kunst, die auf dem Boden der Antirevolution nicht mehr wachsen könne, „würde auf dem Boden der Revolution vielleicht zunächst auch nicht wachsen, wenn nicht beizeiten dafür gesorgt werden sollte" (L. I, 22). Das klare Bewußtsein, daß dieser Boden nicht vorhanden sei, daß weder die Revolution noch die Antirevolution ihn erhoffen ließe, und daß somit die von dem Meister geträumten Kunstwerke lettre morte bleiben würden, wenn nicht in unserer ganzen Auffassung der dramatischen Kunst, der Musik, und des Verhältnisses zwischen Kunst und Leben eine tiefe Umwandlung eingriffe: das war es also, was damals als Hemmnis dem frohen Schaffensdrang entgegentrat und die „Lust zur Musik" erstickte. Und um den Boden zu bereiten, auf welchem seine Kunst wachsen könne, ward Wagner damals, 1849, zum Schriftsteller. Während der folgenden drei Jahre entstand eine stattliche Reihe größerer und kleinerer Schriften. Wie weit auch Wagner in einigen von ihnen scheinbar vom Hauptthema abschweifen mag, er verfolgt doch stets nur das eine, unverrückbare Ziel: den Boden für die Kunst zu bereiten.[1]) Sobald das aber geschehen ist, das heißt also, sobald er empfindet, daß er sich selbst in dieser Beziehung Genüge gethan hat, kehrt Wagner zu seiner Kunst zurück; „einzig im Schaffen findet er Lust" (L. II, 78), und jede Aufforderung, sich schriftstellerisch zu bethätigen, weist er entschieden zurück. — Das geschah auch diesmal. — Im Jahre 1853 wollten nämlich Freunde Wagner's eine neue Kunst-Revue begründen. Auf des Meisters Mitwirkung glaubten sie sicher rechnen zu dürfen; hatte er doch im Laufe der letzten vier Jahre eine unversiegbare Fruchtbarkeit auf litterarischem Felde bewiesen. Er aber, um diese Mitwirkung angegangen, erwiderte: „quand on agit, on ne s'explique pas — ich bin jetzt nur noch zur Aktion, nicht mehr zur Explikation disponiert" (L. I, 269). Nach jahrelangen Kämpfen — gegen außen und gegen innen — hatte eben Wagner jetzt wieder „Lust zur Musik gefaßt". Schon „floß ihm das Rheingold durch die Adern" (L. I, 283), als er es abschlug, an jener Revue teilzunehmen. Kurze Zeit darauf begann er auch die Komposition dieses Werkes, und da bittet er seinen einzigen Busenfreund, Franz Liszt, die Kürze seiner Briefe zu entschuldigen: „Hätte ich eine Geliebte, ich glaube, ich schriebe ihr gar nicht: — — — — was ich in mir erlebe, kann ich immer weniger schreiben, weil ich es nicht einmal mehr sagen könnte: so notwendig wird mir's nur zu fühlen, oder — zu handeln" (L. I, 294). — Die schriftstellerische Periode 1849—52 war eben zu Ende: mit jäher Heftigkeit hatte sie das künstlerische Schaffen unterbrochen; nun war das Hindernis überwunden und — für den Künstler — gänzlich beseitigt. Es sollten Jahre vergehen, ehe Wagner wieder einmal das Bedürfnis empfand, sein künstlerisches Vorhaben mit den Waffen der Logik und der Überredung zu verfechten, — Jahre, in denen Das Rheingold, Die Walküre, Tristan und Isolde und (zum großen Teile) Siegfried und Die Meistersinger entstanden.

---

[1]) „Was ich auf scheinbar so weitab liegenden Gebieten, wie Staat und Religion suchte, war wirklich immer nur meine Kunst, diese Kunst, die ich so ernst erfaßte, daß ich für sie im Gebiete des Lebens, im Staate, endlich in der Religion, eben eine berechtigende Grundlage aufsuchte und forderte" (VIII, 8).

Dieses Beispiel ist typisch.

Ähnliche Umstände hatten Wagner schon früher — aber ebenfalls nur zeitweilig — zum Schriftsteller gemacht; ähnliche Umstände machten ihn auch später wiederholt dazu. Immer finden wir also, daß sein Schreiben die gewaltsame Reaktion ist gegen irgend ein Hemmnis, das seinem unerschöpflichen Schaffensdrang sich entgegenstellt.

In seiner einfachsten Form tritt dieses Hemmnis als materielle Not, Brotnot, auf (Paris, 1840). Er schrieb Novellen und Aufsätze über Musik. — Später sind es schreiende Theatermißstände, denen durch Neuorganisation so leicht abzuhelfen gewesen wäre, oder die Thatsache, daß das Publikum einem ungewohnten Werk, wie der IX. Symphonie, verständnislos gegenüber stand, bis es ihm begrifflich näher gebracht wurde. Gegen diese Mißstände suchte Wagner durch Programme und Theater-Organisationsentwürfe anzukämpfen (Dresden, 1846—48). Die ersten Veranlassungen zum Schriftstellern sind also äußere Hemmnisse. — Dann kommt aber die entscheidende Einsicht, daß für das große, „allgemeinsame" Kunstwerk, das zu schaffen Wagner als sein Lebensamt erkannt hatte, „der Boden erst bereitet" werden müsse (Zürich, 1849—52). Hieraus ergab sich für Wagner zunächst die Nötigung: „sich gegen das ganze herrschende Kunstwesen in seinem Zusammenhange mit dem ganzen politisch-sozialen Zustande der modernen Welt auszusprechen" (IV, 407). Auf die Verneinung folgte aber sofort die Bejahung: auf „Kunst und Revolution" „Das Kunstwerk der Zukunft". Und auf diese mehr allgemein-philosophisch gehaltene Affirmation folgte das eigentlich konstruktive Werk, in welchem Wagner das monumentale Gebäude des neuen Dramas, des Wort-Tondramas, von Grund aus aufführte: „Oper und Drama". — Nach Vollendung dieses Hauptwerkes Oper und Drama, und der „ergänzenden Schrift" (U. 141) „Eine Mitteilung an meine Freunde" gestand Wagner: „dem Drange, der mich zuletzt zum Schriftsteller machte, habe ich nun Genüge gethan" (IV, 408). Mit Zuversicht schreibt er an seinen Freund Uhlig: „Ich dächte wirklich, ich hätte genug geschriftstellert: was soll ich noch sagen, wenn jetzt meine Freunde nicht klar sehen?" (U. 141). Und zu Roeckel sagt er bald darauf: „Mir wäre es nicht möglich mehr, ein Wort zu schriftstellern" (R. 19). Und doch, er sollte noch einige siebzig Schriften verfassen! — Denn hatten die Züricher Schriften dem Bedürfnis, den Boden für seine Kunst zu bereiten, gegolten, so trat jetzt der erschwerende Umstand hinzu, daß sie von Freund und Feind mißverstanden und gemißdeutet wurden. „Der Kern meines Wesens und meiner Anschauungen ist fast gänzlich unbegriffen, geblieben" (R. 19); das mußte sich Wagner, zwei Jahre nach dem Erscheinen von Oper und Drama, gestehen. Und da nun zunächst die Verbannung ihn verhinderte, durch Aufführungen seiner Werke, „den Kern seiner Anschauungen" auf künstlerischem Wege seinen Zeitgenossen zu offenbaren;[1]) da später selbst das Machtwort eines Monarchen gegen die Kabalen nnd den Unverstand derjenigen, welche den Boden zu einer neuen Kunst nicht bereiten lassen wollten, als unvermögend sich erwies; da schließlich die Bayreuther Bühne nur unter den ungeheuersten Schwierigkeiten errichtet wurde und, kaum errichtet, infolge der allgemeinen Teilnahmslosigkeit jahrelang unbenutzt blieb — — — so stellten sich, wie der Leser sieht, immer wieder Hemmnisse ein, Hemmnisse, die nicht anders als auf schriftstellerischem Wege zu bekämpfen waren. Hierzu kommt aber noch ein anderes.

Je höher Wagner's Stern stieg, je mehr manches schwand, was dem oberflächlichen Blicke als ein Hindernis für seine persönlichen Pläne erscheinen mag, je geringer die

[1]) Zwar verbreiteten sich Wagner's Werke während seiner Verbannung über fast alle deutsche Bühnen, aber wie er 1856 selber berichtet: „Man fährt in Deutschland fort, meine Opern mit andauerndem Glücke schlecht aufzuführen" (R. 71).

äußere Veranlassung war, zur polemischen Feder zu greifen, um so heftiger machten sich die inneren Veranlassungen geltend. Immer tiefer empfand der Meister den Abstand zwischen „den Anforderungen des deutschen Genius, wie sie sich aus den Werken und Tendenzen unserer großen Meister herausgestellt haben", und „den öffentlichen Leistungen im Gebiete der Bühnenkunst", sodaß ihm hieraus zuletzt, wie er selber meldet, „ein innerer Zwang zur unausgesetzten Anregung der nötigen Reformen entstand"; aber eben ein hemmender, schmerzlicher Zwang, von dem Wagner sagt: „ich hatte mehr unter ihm zu leiden, als die Welt einsehen kann" (VIII, 217). — Es handelte sich eben für Wagner, wie wir gesehen haben, durchaus nicht um eine bloße Reform der Bühnenkunst. Oder vielmehr diese Reform ist überhaupt undenkbar, so lange die Würde der Kunst nicht erkannt und nicht anerkannt wird. Zuerst hatte Wagner die Kunst als „Freude an sich, am Dasein" (III, 18) definiert; später faßte er sie als „die höchste gemeinschaftliche Lebensäußerung des Menschen" (III, 255) auf; einen noch tieferen Gehalt legte er ihr aber bei, als er — bald darauf — die Kunst kurzweg „das höchste Moment des menschlichen Lebens" nannte. Wie er das verstanden wissen will, erhellt aus dem Zusatz: die Kunst sei nur dann das höchste Moment, „wenn sie kein von diesem Leben abgetrenntes, sondern ein in ihm selbst nach der Mannigfaltigkeit ihrer Kundgebung vollständig inbegriffenes sei" (V, 58). In unserer heutigen Gesellschaft dient die Kunst lediglich zur Unterhaltung, zur Zerstreuung, sie ist im besten Falle eine edle Rast nach Tagesmühen. Namentlich bezwecken unsere Theater, wie schon Schiller klagt, kaum mehr, als „den stumpfsinnigen Gelehrten und den erschöpften Geschäftsmann in einen magnetischen Schlaf zu wiegen". Was dagegen dieser selbe Dichter den Künstlern zuruft:

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie!
Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!"

das nimmt Wagner ernst. Er glaubt an die Macht der Kunst und an ihre Bestimmung; er empfindet sie im eigenen Herzen und verkündet überall die frohe Botschaft. Darum mußte er aber auch bis an sein Lebensende lehren: „für die Kunst überhaupt, für ihre richtige Stellung in der Welt, muß erst ein neuer Boden gewonnen werden" (1881, X, 47).

Man beachte aber wohl: es ist sein künstlerischer Beruf, der ihn hierzu nötigt und zwingt. Denn, wenn Wagner immer wieder im Verlaufe seines Lebens zur Feder greift, um über Kunst und über ihre hohe Bestimmung, ihre „heilige Magie", zu schreiben, so ist es stets ein strenges Pflichtgefühl, das ihn gewaltsam hierzu treibt. Er selbst sagt: „Nichts kann der künstlerischen Natur fremder und peinigender sein, als ein solches, seinem gewöhnlichen durchaus entgegengesetztes Denkverfahren" (VII, 152); er „wird zur Bitterkeit gestimmt, über seine Kunst schreiben zu müssen" (I, VII); nur im Reich der Poesie findet er selber seine „Lust", „einzig das Schaffen kann ihm das Leben erträglich machen". Er gehorcht aber „dem inneren Zwang" und schreibt.

Als z. B. die allgemeine politische Revolution bevorzustehen schien, und Wagner zum erstenmale seine persönlichen Pläne preisgab, um „den Boden für die Kunst zu bereiten", so geschah das durchaus nicht einzig im Interesse seiner eigenen Werke, sondern er empfand, „ihm sei eine nicht unwichtige Aufgabe zugeteilt worden" (R. 3): „Lag es mir fern, das Neue zu bezeichnen, was auf den Trümmern einer lügenhaften Welt als neue politische Ordnung erwachsen sollte, so fühlte ich mich dagegen begeistert, das Kunstwerk zu zeichnen, welches auf den Trümmern einer lügenhaften Kunst erstehen sollte. Dieses Kunstwerk dem Leben selbst als prophetischen Spiegel seiner Zukunft vorzuhalten

dünkte mich ein allerwichtigster Beitrag zu dem Werke der Abdämmung des Meeres der Revolution in das Bette des ruhigfließenden Stromes der Menschheit" (III, 3). Der Menschheit Würde ruhte in des Künstlers Hand! — Als später diese politische Bewegung ein jämmerliches Ende genommen und der Meister in jahrelanger Verbannung Muße zu philosophischen Betrachtungen gefunden hatte, da erkannte er, welche hohe philosophische Bestimmung der Kunst zukomme, indem sie die „Wirklichkeit wohlthätig in den Wahn auflöse" (Staat und Religion, VIII, 37). Aber selbst da auch, wo die Atmosphäre der philosophischen Kontemplation „weltauflösend" ihn umgab, erblickte Wagner deutlich in der Kunst die positive, bejahende Macht, berufen, den Menschen „das unaussprechliche Traumbild der heiligsten Offenbarung" wieder zuzuführen. Immer bestimmter erkennt er von nun an die Würde der Kunst als in ihrer Verwandtschaft mit der Religion begründet: erst die Religion verleihe der Kunst wirklich schaffende Kraft; erst die Kunst lasse, durch ideale Darstellung der religiösen Symbole, die in ihnen verborgene, göttliche Wahrheit erkennen (Religion und Kunst, X, 275 ff.).

Disposition des Kapitels.

Wenn wir also in diesem Kapitel Wagner's „Schriften und Lehren" nach einander unter den Titeln: Politik, Philosophie, Regeneration (welch' letztere „nur aus dem tiefen Boden einer wahrhaften Religion erwachsen kann") betrachten, so ist diese Einteilung nicht bloß bequem und übersichtlich, sondern sie entspricht der wirklichen chronologischen Reihenfolge und veranschaulicht somit Wagner's litterarische Thätigkeit in ihren großen Zügen. Nicht etwa als sei die Politik aus seinem Gesichtskreis verschwunden, nachdem die philosophische Betrachtung bestimmend in sein Leben eingetreten war, oder als hätte im Verlauf der Jahre eine religiöse Weltanschauung bei ihm die philosophische ersetzt; denn wir finden wichtige Bemerkungen über Politik und Philosophie in des Meisters allerletzten Schriften, und andererseits liegt der eigentliche Regenerationsgedanke schon seinen ersten zu Grunde; was aber zu einer bestimmten Lebenszeit — und nicht selten infolge äußerer, zufälliger Umstände — in den Vordergrund gerückt erscheint und die Aufmerksamkeit besonders fesselt, weicht später mehr und mehr zurück, während das früher nur Angedeutete immer mehr an Bedeutung gewinnt. Man hüte sich aber wohl, einer solchen bequemen „Periodisierung" zu viel Gewicht beizulegen, sie etwa als den Ausdruck einer notwendigen, organischen Evolution aufzufassen. Hier gilt voll und ganz, was ich in der Einleitung zum ersten Kapitel schon ausgeführt habe. — Der vierte Abschnitt, Kunstlehre, umfaßt dagegen gleichmäßig alle Schriften und alle Zeiten in Wagner's Leben, denn die Kunst ist die Sonne in Wagner's Weltanschauung: von ihr strahlt alles Licht aus und um sie herum kreisen alle Gestirne. — In einem kurzen Anhang werde ich dann eine Übersicht von Wagner's Schriften geben.

Das charakteristische Merkmal in Wagner's Denken ist dessen erstaunliche Einheit: Einheit des zeitlich weit Geschiedenen, und Zusammenfassung des stofflich Heterogenen unter einem einheitlichen Gesichtspunkt. Dies ist wohl überhaupt die hervorstechendste Eigenschaft des künstlerischen, auf Anschauung und Intuition gegründeten Denkens. Von einem dialektischen Fortschreiten (im Sinne Hegel's), durch Umschlagen eines Begriffes in sein Gegenteil, ist hier nie die Rede; sondern es findet ein organisches Wachstum statt, ein Wachstum durch „Intussuszeption", in welchem das Neue das Alte nicht zerstört, sondern durch sein Eindringen erweitert. Auf diese Art wächst der Eichbaum vom Samenkorn zum „Waldeskönig" heran; auf diese Art wuchs Wagner's Denken.

Printed in Germany

KÖNIG LUDWIG II.

Printed in Germany

KÖNIG LUDWIG II

Verlag von Photographie in Franz Hilbertrand, Bayreuth.

1.

Richard Wagner's „Politik".

Mit diesem Notstaat, der nur aus des Menschen Naturbestimmung hervorgegangen und auch nur auf diese berechnet war, konnte und kann der Mensch als moralische Person nicht zufrieden sein — und schlimm für ihn, wenn er es könnte!

Schiller.

Richard Wagner im Jahre 1849.

Unter Wagner's Lehren ist es wohl statthaft, nicht allein seine Schriften, sondern auch sein Leben zu verstehen. Darum halte ich es für angemessen, bei diesem Versuche über sein Verhältnis zur Politik, zunächst wieder zu den vielbesprochenen Vorgängen der Revolutionsjahre 1848, 1849 zurückzukehren. Habe ich auch manches im ersten Kapitel darüber gebracht, so ist eine ganz klare Vorstellung von der Bedeutung dieser Episode in Wagner's Leben so durchaus unerläßlich, daß eine zweite, mehr innerliche Betrachtung hoffentlich nicht unwillkommen sein wird. Diese Betrachtung wird uns aber zugleich lehren, was wir von Wagner auf dem Gebiet der Politik zu erwarten oder nicht zu erwarten haben; sie wird uns dergestalt zu der einzig zweckmäßigen Untersuchung seiner politischen Ideen hinüberleiten.

Knieend am Ufer des deutschen Stromes hatte der heimkehrende Künstler im Jahre 1842 seinem Vaterland „ewige Treue" geschworen; dieses Schwures blieb er bis an sein Lebensende eingedenk, und dieser Schwur riß ihn im Mai 1849 sogar zu Handlungen hin, deren „Übereilung" er später „freimütig eingestand" (L. I, 121), ja, die er zum Teil einfach als „dumme Streiche" bezeichnete (Bf. an Fischer vom 29. Okt. 1857). Wenn wir aber bedenken, daß diese „dummen Streiche" aus der glühenden Liebe für sein

1.

Richard Wagner's „Politik".

Mit diesem Notstaat, der nur aus des Menschen Naturbestimmung hervorgegangen und auch nur auf diese berechnet war, konnte und kann der Mensch als moralische Person nicht zufrieden sein — und schlimm für ihn, wenn er es könnte!

Schiller.

Richard Wagner im Jahre 1849.

Unter Wagner's Lehren ist es wohl statthaft, nicht allein seine Schriften, sondern auch sein Leben zu verstehen. Darum halte ich es für angemessen, bei diesem Versuche über sein Verhältnis zur Politik, zunächst wieder zu den vielbesprochenen Vorgängen der Revolutionsjahre 1848, 1849 zurückzukehren. Habe ich auch manches im ersten Kapitel darüber gebracht, so ist eine ganz klare Vorstellung von der Bedeutung dieser Episode in Wagner's Leben so durchaus unerläßlich, daß eine zweite, mehr innerliche Betrachtung hoffentlich nicht unwillkommen sein wird. Diese Betrachtung wird uns aber zugleich lehren, was wir von Wagner auf dem Gebiet der Politik zu erwarten oder nicht zu erwarten haben; sie wird uns dergestalt zu der einzig zweckmäßigen Untersuchung seiner politischen Ideen hinüberleiten.

Knieend am Ufer des deutschen Stromes hatte der heimkehrende Künstler im Jahre 1842 seinem Vaterland „ewige Treue" geschworen; dieses Schwures blieb er bis an sein Lebensende eingedenk, und dieser Schwur riß ihn im Mai 1849 sogar zu Handlungen hin, deren „Übereilung" er später „freimütig eingestand" (L. I, 121), ja, die er zum Teil einfach als „dumme Streiche" bezeichnete (Bf. an Fischer vom 29. Okt. 1857). Wenn wir aber bedenken, daß diese „dummen Streiche" aus der glühenden Liebe für sein

teueres deutsches Vaterland hervorgingen, so werden wir allen Grund haben, sie nicht als ein Nebensächliches, vor allen Dingen nicht als „momentane Verirrungen“ geringschätzig zu beurteilen. Hier, wenn irgendwo, sind Goethe's Worte am Platze:

„Dümmer ist nichts zu ertragen,
Als wenn Dumme sagen den Weisen:
Daß sie sich in großen Tagen
Sollten bescheidentlich erweisen“.

In Wirklichkeit lehrt uns Wagner's Benehmen in den Jahren 1848, 1849 soviel über seine ganze Geistesrichtung und über seinen Charakter, stehen seine damaligen Handlungen in so unmittelbarem Zusammenhang mit dem, was voranging, und wirkten so entscheidend auf sein ganzes folgendes Leben, daß dieser kurze Zeitabschnitt zu den wichtigsten seines Lebens gehört.

Was Wagner in erster Linie wollte, wofür er sein Leben einsetzte, das war ein einiges, starkes Deutschland, im Gegensatz zu dem partikularistisch zerbröckelten, machtlosen Bund (vergl. Bf. an Prof. Wigard vom 19. Mai 1848). Daß er trotzdem, als geborener Sachse, die Hegemonie Preußens nicht sofort (vielleicht auch niemals?) als die richtige Lösung dieser Aufgabe erkennen konnte, sondern zuerst dagegen protestierte[1]) und sodann, als der Preuße in sein sächsisches Vaterland einrückte, auf die Seite des bewaffneten Widerstandes sich warf: das freilich war nicht politisch klug, es war aber edel. Bei der echten Vaterlandsliebe liegt eine Sphäre konzentrisch um die andere; das Zentrum, das punctum vitale, ist die Liebe zur eigenen Familie; ohne diese ist aller angebliche Patriotismus nur schnöde, aktiengesellschaftsmäßige Interessenbesorgnis. Daß Wagner nun das große Deutschland wollte, zugleich aber das kleine Deutschland, die engere Heimat seiner Kinderjahre, nicht verraten sehen mochte, das wird eine unparteiische Zukunft nicht tadeln, sondern bewundern.

Hiermit ist das eigentlich Politische seiner damaligen Gesinnungen in seinen großen Linien gezeichnet. Näheres über seine politisch-sozialen Ansichten folgt in der zweiten Hälfte dieses Abschnittes und im dritten Abschnitt dieses Kapitels.

Daß Wagner für diese seine Ansichten öffentlich eintrat, bezeugt seinen moralischen Mut. Jene „dummen Streiche“ vom Mai 1849 liefern uns aber außerdem manchen kostbaren Beweis seiner männlichen Unerschrockenheit, seines physischen Mutes. Zwar hat Wagner nicht mitgefochten, das steht fest, man behauptet aber, daß er Zuzügen vom Lande als nächtlicher Führer gedient habe, was ein äußerst lebensgefährliches Amt war. Und eine andere, besser verbürgte Thatsache beweist eine Kühnheit, die nur durch die Verbindung von Genie mit ungewöhnlichem Mut überhaupt begreiflich wird. — Der Buchdrucker R. Roempler erzählt nämlich, wie er, als die bevorstehende Ankunft preußischer Truppen vor Dresden bekannt wurde, auf Wagner's Bestellung, einige hundert Streifen mit den Worten: „Seid Ihr mit uns gegen fremde Truppen?“ in großen Lettern drucken mußte. Neugierig, was der „Hofkapellmeister“ hiermit zu thun gedächte, folgte ihm Herr Roempler, als er die Druckerei verließ. Zu Roempler's Erstaunen, kletterte Wagner über die Barrikaden hinüber und verteilte die Streifen unter die Dresden belagernden Soldaten! Nachdem er die Truppen auf dem Schloßplatz damit versehen, begab er sich zu den auf der Brühl'schen Terrasse kampierenden und entschwand Herrn Roempler aus den Augen. „Daß er bei diesem Beginnen nicht sofort festgenommen, ja vielleicht sogar erschossen wurde, ist ein wahres Wunder; denn ein Menschenleben

[1]) Vergl. a. a. O. den Vorschlag, keinen Einzelstaat mit mehr als 6 Millionen Bevölkerung zuzulassen.

war in dieser Zeit sehr wohlfeil", fügt der Zeuge dieser verwegen-kühnen That hinzu.[1]) Wenn man sich diesen einfachen Vorgang vergegenwärtigt, und dazu die Berichte über die damalige Stimmung bei den Offizieren und Soldaten liest, welche Gefangene in Ketten mit Kolbenhieben totschlugen, wenn sie nur ein einziges Wort sprachen, so muß man zugeben, daß hier etwas fast Mirakulöses vorliegt. Ein solches Wunder läßt sich wohl einzig durch die geradezu zauberwirkende Macht einer großen Persönlichkeit erklären. Und wie dem auch sei: uns bürgt dieser eine, sonst geringfügige Vorfall dafür, daß der Mann, dem man öfters eine ruhmlose Flucht zum Vorwurf gemacht hat, ein wahrer Held „ohne Furcht noch Tadel" war, der im Bewußtsein, einer guten Sache zu dienen, waffenlos am hellen lichten Tage sich in die Reihen seiner Feinde wagte.

Aber noch eine andere Eigenschaft, wohl die vortrefflichste aller menschlichen Eigenschaften, dürfen wir nach den Erfahrungen jener Tage für Wagner in Anspruch nehmen: die Neigung, rücksichtslos für den Schwachen gegen den Starken Partei zu ergreifen. „Nur dem unterliegenden, nicht dem siegenden Helden gehört unsere Teilnahme" (X, 317), schrieb Wagner dreißig Jahre später. Gewiß, rein „politisch" betrachtet, eine bedenkliche Neigung, die manchen Edlen zu „dummen Streichen" verleitet hat; eine Neigung jedoch, die allein schon genügt, um Wagner die Sympathie aller warmfühlenden Herzen zu gewinnen.

Das Wichtigste bleibt aber noch zu erwähnen.

Außer jener politischen Gesinnung und diesen Charaktereigenschaften offenbart sich nämlich in Wagner's damaligem Benehmen der eine Hauptgrundzug seines ganzen Wesens, auf welchen ich schon im „Lebensgang" öfters hingewiesen habe, und auf welchen ich immer wieder zurückkommen werde: es ist dies sein *Vertrauen auf den deutschen Geist*. Durch alle Enttäuschungen eines siebzigjährigen Lebens hindurch bewahrte sich Wagner diesen Glauben. Und so sehen wir ihn auch jetzt, 1848—1849, sich „an des Königs Majestät" im Vertrauen auf den deutschen Geist und im Namen seines Volkes wenden, — an den Freiherrn von Lüttichau, um ihm „die schrecklichen Ahnungen, die auf seinem Gemüte haften", in Bezug auf des Volkes Zukunft, mitzuteilen, — an den Kultusminister Martin Oberländer, mit seinem *Entwurf zur Errichtung eines deutschen Nationaltheaters*, — an die ihm fremden Mitglieder des Vaterlandsvereines, um sie „durch Geist und Milde der Gesinnung von rohen Ausschweifungen zurückzuhalten", — an Mitglieder der Frankfurter National-Versammlung, weil „eine patriotische Sorge" ihn „viel Unheil" befürchten ließ (Bf. an Prof. Wigard), — an die sächsischen Soldaten, von denen er hätte erwarten können, niedergeschossen zu werden — — — Wie Wagner später über diese Zeit an Uhlig berichtete: „uns dünkte die Erreichung des Guten nur davon abhängig, daß wir es *wollten*". Ein solches Vertrauen bezeichnet man wohl als „naiv"; es liegt aber in dieser Naivetät viel Größe. Auch hier kann ich der Versuchung nicht widerstehen, den großen und weisen Goethe anzuführen: „Dem thätigen Menschen kommt es darauf an, daß er das Rechte thue; ob das Rechte geschehe, soll ihn nicht kümmern".

In diesem Drang, „das Rechte zu thun", in diesem Vertrauen Wagner's lag aber nicht bloß Größe, das muß man wohl beachten, sondern auch Wahrheit. Wer hat recht behalten: der „Revolutionär" Richard Wagner oder sein unerbittlicher Verfolger Graf Beust? Es ist wohl wert, diese Frage näher zu beleuchten. Denn hier steht der sog. „praktische Politiker" dem sog. „unpraktischen Träumer" gegenüber.

[1]) Aus Püttmann's „Australischer Kalender für das Jahr 1890", nachgedruckt in Fritzsch's Musikalischem Wochenblatt vom 28. Juni 1894. Roempler wanderte nach Melbourne aus, woselbst er 1892 starb.

Wagner und Beust.

Einen Monat nach den Maitagen des Jahres 1849 beklagt sich Wagner bei Franz Liszt über die Verleumdungen, deren Zweck es ist, „ihn in den Augen der Erbärmlichkeit als bei jenem Aufstande bei weitem kompromittierter hinzustellen, als er es in Wahrheit ist“ (Bf. an Liszt vom 19. Juni 1849);[1]) hierdurch werde seine Lage sehr erschwert; nichtsdestoweniger ist er der Meinung: „Eine allgemeine öffentliche Erklärung abzugeben, müßte mir nur Schmach zuziehen: sie müßte als Entschuldigung erscheinen, und entschuldigen — in dem einzig richtigen Sinne — kann mich nur die Zeit und mein Leben, nicht aber eine öffentliche Erklärung, die unter den jetzigen bedrohlichen Umständen und bei meiner Hilfsbedürftigkeit wiederum nur als feig und gemein erscheinen könnte“. Männliche, stolze Worte! „Entschuldigen kann mich nur die Zeit und mein Leben“: hiermit ist alles gesagt. Die genaue Bedeutung von Wagner's Beteiligung an jener 1848—1849er Bewegung konnte nicht und kann auch heute nicht aus einer peinlichen, mikroskopischen Untersuchung von tausend Einzelheiten, über die außerdem die sich widersprechendsten Zeugnisse vorliegen, ersehen werden; nur „die Zeit und Wagner's Leben“ können uns hierüber Auskunft geben. Sein Leben liegt abgeschlossen vor unseren Augen; wahrlich, Wagner kann hier mit den Worten seines Hans Sachs sagen: „Den Zeugen, denk' es, wählt' ich gut!“ Und die ewig fortrollende Zeit hat in dieser kurzen Spanne so vieles, was Wagner that und sagte, „entschuldigt“, sie hat ihn so vielfach gerechtfertigt, daß man mit dem schnellen Absprechen über die „verzeihlichen Irrtümer eines großen Künstlers“, und wie die anderen üblichen Banalitäten alle heißen, nachgerade vorsichtig werden muß.

Daß Wagner keine Befähigung für die Politik, im engeren Sinne des Wortes besaß, ist unleugbar. Es liegt hier der ursprüngliche, unüberbrückbare Antagonismus vor, zwischen der künstlerischen und der politischen Geistesanlage. Das hat Wagner selber sehr bald eingesehen; gleich nach den Maitagen schreibt er: „jeder Vernünftige begreift von selbst, daß ich jetzt, namentlich durch meine Teilnahme für jenen Aufstand belehrt, unmöglich mich je in eine politische Katastrophe wieder mit einlassen könnte“ (L. I, 27). Fortan erschien ihm „das Gebiet der Politik als ein durchaus unfruchtbares“ (X, 336); „ein politischer Mann ist widerlich“, schreibt er im Januar 1852 an Liszt (L. I, 164); ja schon im Revolutionsjahr 1849 sagt er: „Ich bin in allem was ich thue und sinne nur Künstler, einzig und allein Künstler: soll ich mich aber in unsere moderne Öffentlichkeit hineinwerfen? ich kann ihr nicht als Künstler beikommen, nun — und um als Politiker mich mit ihr zu befassen — davor bewahre mich Gott!“ (L. I, 41.) Hiermit ist aber keinesfalls ausgemacht, daß er nicht in einem weiteren Sinne politischen Blick besaß, jenen Instinkt des Mannes, dessen Herz im Einklang mit dem Herzen seines ganzen Volkes schlägt, dazu noch mit der erhöhten Lebhaftigkeit des sanguinisch-schöpferischen Temperaments. Uns hierüber Klarheit zu verschaffen, dazu eignet sich ganz besonders diese Gegenüberstellung: welchen von beiden hat „die Zeit und sein Leben entschuldigt“, den Staatsmann Beust oder den Künstler Wagner?

Graf Beust war ein hervorragender Staatsmann, und daß er den verschiedenen Monarchen, denen er nacheinander zu dienen die Ehre hatte, treu und nach bestem Wissen und Gewissen gedient hat, wird niemand bezweifeln. Ich frage aber, wen hat die Zeit und das Leben gerechtfertigt? den Mann, der nie das Vertrauen auf den deutschen Geist verlor; den Mann, der „Pariser Gloiren“ verschmähte, weil er sich als den

[1]) Bemerkenswert ist, daß genau das selbe Bestreben, auf eben dem selben „Bodensatz Dresdener Gemeinheit“ (wie Wagner sich ausdrückt) noch heute, nach Verlauf fast eines halben Jahrhunderts, weiter blüht! Mögen „die Augen der Erbärmlichkeit“ sich daran weiden!

„germanischesten aller germanischen Künstler" erkannte; den Mann, der in der Verbannung für Deutschlands unvergänglichen Ruhm arbeitete; der, als er — unfreiwillig — noch einmal im Leben in eine gewisse Berührung mit der Politik geriet (in München), einzig Deutschlands wahre Größe im Auge hatte und lieber seine ganze Zukunft noch einmal aufs Spiel setzte, als daß er die heilige Sache seines Volkes verraten hätte; den Verfasser des Gedichtes „An das deutsche Heer vor Paris" und des „Heil, Kaiser Wilhelm!"; den Mann, der „dem ungeheueren Mute" des gewaltigen deutschen Staatsmannes, Bismarck, zujauchzte (IX, 381); den Mann, der erst dann der deutschen Kunst einen Tempel errichten mochte, als sein unverbrüchliches Vertrauen auf den deutschen Geist gerechtfertigt worden, als das deutsche Volk „in seines Heeres Thaten das Lied vom Siege-Fried gedichtet"? — Oder aber jenen anderen Mann, der viele von Deutschlands besten Söhnen, Männer, die später im Staatsdienste oder sonstwie ihre große Begabung bewährten, jahrelang im Kerker schmachten ließ; den Mann, der die deutsche Kunst aus Deutschland verbannte und es duldete, daß ein Napoleon sie beschützte, während er selber einzig dem Welschen seine Gunst bezeugte; den Mann, der sich wie ein Verzweifelter der Entwicklung Deutschlands zu einem mächtigen, weltgebietenden Staat entgegenstemmte; der von einer Niederlage zur anderen schritt; der, als das heilige Reich deutscher Nation wie ein Phönix aus seiner Asche neu erstand, sich grollend, haßerfüllt, in jenen entlegenen Teil zurückzog, welcher, von Deutschland abgefallen, die Beute der Slaven und Magyaren geworden war, und der von diesem Renegatenwinkel aus, durch ohnmächtiges Rachegelüste verleitet, das Andenken der großen Deutschen, welche dem Geiste ihres Volkes vertraut hatten, durch die Verbreitung unwahrer Beschuldigungen zu trüben versuchte? [1]) Ich frage, welchen von diesen beiden hat das Leben entschuldigt? welchen hat die Zeit gerechtfertigt?

Die Frage stellen, heißt sie beantworten. Und aus diesem einen Beispiel erhellt wohl zur Genüge, daß, wenn wir auch für Wagner das Prädikat „Politiker" nicht beanspruchen durften, wir doch durchaus nicht berechtigt wären, ihm jeglichen politischen Scharfblick schlechthin abzusprechen.

Dichter und Politiker.

Man kann Wagner deswegen nicht als Politiker ansprechen, weil er die richtigen Mittel und Wege, ein nahes politisches Ziel zu erreichen, wie sie aus der Gesamtheit der besonderen Verhältnisse sich ergeben, nicht erkannte; dieses aber ist die Aufgabe des Politikers. Wagner traute den Anderen zu viel zu; als er sich mit Politik befaßte, befand er sich, nach seinem eigenen Geständnisse, „in großem Irrtum über die Welt" (II, 2); seine dichterische Schöpferkraft schuf Menschen, wie es deren nur wenige giebt; er schuf sie nach seinem eigenen Ebenbild. Die erste und unerläßlichste Eigenschaft des Politikers ist dagegen die ganz nüchterne Beurteilung der realen Verhältnisse, die Wertschätzung der Menschen auf ihren meist sehr geringen Gehalt. Darum hat auch Schopenhauer sehr recht, wenn er es lächerlich nennt, bei einem Politiker von Genie zu reden, und wäre er ein „welthistorischer Charakter". Pope meint sogar, übergroße Intelligenz gereiche dem Staatsmann zum Nachteil; um Großes zu leisten bedürfe dieser einzig gewisser hervorragender Charaktereigenschaften. Umgekehrt aber kann man ebenso wenig von einem Genie erwarten, daß es die Anlage zur Politik, im engeren und eigentlichen Sinn des Wortes, zur „unintelligenten" staatsmännischen Klugheit, besitze; das wäre durchaus ungereimt. Was aber Wagner besaß, war das, was Goethe mit Hilfe eines von ihm neugeschmiedeten Wortes treffend als die Gabe bezeichnet: „den Willen der Volkheit zu vernehmen". Wagner hat dies auch selber (wiewohl in ganz anderer Absicht) ausgesprochen, als er

[1]) Vergl. S. 53.

sagte: „der Dichter ist der Wissende des Unbewußten"; denn die ganze Volkheit, einschließlich ihrer ausführenden Organe, der Staatsmänner, bewegt sich nur „unbewußt" ihrem Ziele zu. Darum mußte der empirische Philosoph, Herbert Spencer, zu seinem Erstaunen entdecken, daß zu allen Zeiten die Staatsgesetze meistens das Gegenteil von dem was sie bezweckten, immer aber etwas ganz Unvorhergesehenes erzielten, und darum mußte einem Poeten wie Richard Wagner die Thätigkeit der Staatsmänner „gewaltsam, stets aber unfruchtbar" erscheinen (X, 326). In Wahrheit aber irren nicht die Gesetze, sondern ihre Urheber, deren Wirksamkeit jedoch so notwendig ist wie die Bestellung für das Ackerfeld, wenn anders jener Wille der Volkheit jemals zur Blüte gelangen soll. Der Dichter nun ist der einzige Wissende dieses Unbewußten. Schlägt sein Herz im Einklang mit dem seines Volkes (wie das bei Wagner der Fall war), so erblickt er deutlich, was kein andrer sieht, er ist der „vorverkündende Prophet" (V, 94).

Wir sehen also, daß wenn auch das Genie eines Richard Wagner ganz entschieden als ein „unpolitisches" bezeichnet werden muß; wenn auch ein solcher Mann fast notwendigerweise „dumme Streiche" beging, sobald er von seiner Höhe zu der frivolen Alltäglichkeit hinabstieg; nichtsdestoweniger das, was er empfand und was er lehrte, dem Politiker von sehr großem Interesse sein kann und muß. In solch' einem Genius kommt eben der „Wille der Volkheit, ein Wille, den die Menge niemals ausspricht" (Goethe) zum Ausdruck, zum Wort.

Wir haben folglich allen Grund, den Aussprüchen Wagner's über vaterländische Politik und über die Gestaltung der menschlichen Gesellschaft mit Achtung zu lauschen.

Die „plastischen" Widersprüche".

Aus dem Vorhergehenden entnehmen wir, daß man Wagner's politischen Ansichten nur dann gerecht werden kann, wenn man sie von einem höheren Standpunkt aus betrachtet, als von dem der Tagespolitik. Schon im Revolutionsjahre schreibt der Meister an Liszt: „es ist mir wahrlich um etwas anderes zu thun als um die dummen politischen Tagesfragen" (L. I, 38), und in seiner Schrift „Über Staat und Religion", aus dem Jahre 1864, sagt er: „Gewiß war es aber für meine Untersuchung charakteristisch, daß ich hierbei *nie auf das Gebiet der eigentlichen Politik herabstieg*, namentlich die Zeitpolitik, wie sie mich trotz der Heftigkeit der Zustände nicht wahrhaft berührte, auch von mir gänzlich unberührt blieb" (VIII, 8). Es ist leicht begreiflich, daß unter diesen Bedingungen Wagner's allererste politische Kundgebung, seine Rede im Vaterlandsverein, von Allen mißverstanden wurde, von König und Volk, von Demokraten und Monarchisten. Nicht anders erging es seinen späteren Äußerungen. Er wurde nicht verstanden und er konnte nicht verstanden werden. Heute aber liegt es nur an uns, zu verstehen oder nicht zu verstehen. Was hier folgt, soll einfach als eine Anleitung zum Verständnis gelten.

Welches sind bei Wagner die leitenden politischen Ideen?

Ehe ich diese Frage beantworten kann, muß ich den Leser auf einen wichtigen Umstand aufmerksam machen. Zum Verständnis alles folgenden ist das unerläßlich notwendig.

Die Lehren Wagner's — nicht bloß auf dem Gebiete der Politik, sondern auf allen Gebieten — enthalten nämlich Thesen, die zunächst den Eindruck direkter Widersprüche machen. Wie ist diese Thatsache, die schon Manchen verwirrt hat, zu erklären? Ich glaube folgendermaßen.

In der ganzen Natur ist die *Logik* nirgends als im Gehirnkasten des Menschen heimisch. Als *Ganzes* genommen empfindet jedoch auch die Menschheit nicht in Übereinstimmung mit den logischen Denkgesetzen des Individuums. Sie ist ein Bestandteil der Natur,

und auch ihre Bewegungen (wenn man diese in ihren großen Linien verfolgt) finden nach weit umfassenderen Gesetzen statt, als diejenigen es sind, die den Gehirnfunktionen enge Schranken setzen. Darum ist der Wille der Menschheit ein widerspruchsvoller: wie man so sagt, ein „unvernünftiger" — man könnte aber ebenso gut sagen, ein „naturgemäßer". Die Volkheit will zugleich (wie Goethe konstatiert): „Klassizismus und Romantizismus, Innungszwang und Gewerbefreiheit, Festhalten und Zersplittern des Grundbodens", und ich setze hinzu, auch Ordnung und Freiheit, Muße und Arbeit u. s. w. — Das Organisatorische dagegen kann nicht anders als streng logisch, d. h. rücksichtslos einseitig vorgehen. Darin liegt auch die Berechtigung von Pope's Forderung: der Staatsmann müsse ein wenig beschränkt sein. Das ist er, indem er bei allem Scharfsinn notwendigerweise nur das Eine im Auge behält und des weiterreichenden Einflusses selbst seiner eigenen Wirksamkeit gar nicht gewahr wird. — Die vollkommene Berechtigung dieser Einseitigkeit, ohne welche sich auf dem der Menschheit vorgezeichneten Wege der Logik gar nichts erreichen ließe, hat Wagner deutlich eingesehen; er schreibt: „Politisch sein gilt, nach meiner jetzigen Erfahrung, soviel, als immer nur das Nächstmögliche im Auge halten, weil nur hier Erfolg möglich ist, ohne Erfolg eine politische Thätigkeit aber ein reiner Nonsens ist" (Bf. an Roeckel vom 6. März 1862). Das Genie des Dichters greift aber viel tiefer als das „Nächstmögliche": es erfaßt das „Nötige", jene „gemeinschaftliche Not", aus welcher erst die wahren „Bedürfnisse" des Volkes hervorgehen, die auch „in der Gemeinsamkeit allein Befriedigung zu finden vermögen" (vergl. Das Kunstwerk der Zukunft, III, 60 u. 188); das Genie bringt jenes Unlogische, Widerspruchsvolle, aber einzig Wahre, jenen Untergrund alles menschlichen Empfindens und Handelns zum Ausdruck. Und gerade weil es das thut, weil es gänzlich „unpolitisch" ist, weil es nicht wie der einzelne, auch nicht wie die einzelne Klasse oder die einzelne Partei, sondern wie die gesamte „Volkheit" empfindet, weil es gewissermaßen ein Mikrokosmos, oder zum mindesten ein „Mikrodemos" ist, und weil es das ausspricht, was die Volkheit verschweigt, darum enthalten die Anschauungen und die Aussprüche schöpferischer Genies, immer und ausnahmslos, unvermittelte Widersprüche. Wagner steht durchaus nicht allein. Vielleicht ist Goethe das großartigste Beispiel des Widerspruches in der Einheit; aber alle großen Künstler sind in diesem Punkte verwandt.[1]) Nur der praktische, industrielle Cyklops erschaut die Welt durch ein einziges Auge; das Volk aber und das Genie haben zwei.

Wir werden also überall bei Wagner und zwar zunächst in seinen politischen Grundbegriffen, auffallende, ich möchte sagen: plastische Widersprüche antreffen.[2])

Erst nachdem wir eingesehen haben, daß der Poet nicht ein Sklave der Logik, sondern ein Priester der Wahrheit ist, und daß er als solcher des Vorrechtes genießt, die in der Natur begründeten Widersprüche auszusprechen und mit hoher Gerechtigkeit zur Geltung zu bringen, erst jetzt können wir mit Vorteil, in diesem und den folgenden Abschnitten, seine Lehren näher betrachten.

Deutsch-patriotische Gesinnung.

Das Erste nun was in Bezug auf Richard Wagner's Politik festgestellt werden muß, ist ihr ausgesprochen deutscher Charakter.

[1]) Und nicht bloß Künstler, sondern alle wirklich großen Männer. Bei Niemandem dürfte man drastischere Beispiele des Widerspruchs finden als bei Martin Luther.

[2]) Zu glauben aber (wie es schon manchen bedauernswerten Schriftstellern begegnet ist), daß ein solcher Geist aus Mangel an Scharfsinn oder aus fehlender Überlegung, Widerspruchsvolles, „Unsinniges" aufgestellt habe, das ist noch viel naiver als die kühnsten Träume des großen Dichters (nach der Versicherung der selben Schriftsteller) es sind.

Zwar wurde auch Wagner von jenem frischen Zug der Völkerverbrüderungsideen ergriffen, die zur Revolutionszeit als Erbschaft des so vielfach angefeindeten Christentums von neuem und zwar im Herzen gerade seiner Gegner erblühten; und es ist nicht zu verwundern, daß der feurige Künstler sich zunächst nicht viel mit Untersuchungen über die Rassenfrage abgab; erklärten doch die weisesten Männer jener Zeit: es gäbe keine edleren und weniger edlen Volksstämme (Humboldt). Aber daraus und aus dem ferneren Umstand, daß auch später — als Wagner durch eingehende Studien den unleugbaren Wertunterschied der Menschenrassen kennen gelernt (X, 352 ff.) und allem wissenschaftlichen Dogmatismus zum Trotz, im indogermanischen Stamm den qualitativ höchsten erkannt hatte — sein Herz dennoch stets die gesamte Menschheit umfaßte und es als den größten Ruhm seines deutschen Vaterlandes sich erträumte, nicht daß es die Welt beherrschen, sondern daß es „die Welt veredeln und erlösen" sollte (X, 173): daraus läßt sich doch wahrlich auf keine weltbürgerlich-radikale Gesinnung schließen.

Schon hier beherbergt sein Herz zwei scheinbar sich widersprechende Empfindungen: Wagner ist ein Deutscher im ausschließenden Sinn des Wortes und er ist zugleich Allmensch nach dem Vorbild Jesu Christi.

Worauf aber mit dem größten Nachdruck hingewiesen werden muß ist die Thatsache, daß Wagner niemals, auch nicht in der Revolutionszeit, dem „Internationalismus" fröhnte. Zwar unterscheidet er in seiner Schrift Das Kunstwerk der Zukunft: „zwei Hauptmomente der Entwickelung der Menschheit: den geschlechtlich nationalen und den unnational universellen" (III, 75). Den Wert des „geschlechtlich nationalen" erkennt er aber daselbst „mit freudigstem Entzücken" an. Was Wagner in der selben Schrift unseren modernen Staaten zum Vorwurf macht, ist gerade der Umstand, daß sie vielfach nicht auf geschlechtlich nationaler Grundlage ruhen, sondern „die unnatürlichsten Vereinigungen der Menschen sind — — nur durch äußere Willkür, z. B. dynastische Familieninteressen entstanden" (III, 199). Und hat er nun, durch die falschen Lehren maßgebender Männer irregeleitet, sich entschieden in der Behauptung getäuscht, die geschlechtlich nationale Entwickelung habe ihren „vollendeten Abschluß" jetzt erreicht, so ist nicht bloß darauf hinzuweisen, daß er sich mit dieser Frage damals (1849) theoretisch nicht beschäftigte und sie kaum streift, sondern vor allem darauf, daß er in der Praxis stets geschlechtlich national empfand und handelte! Das entscheidet.

In seiner berühmten Rede im demokratischen Vaterlandsverein, am 14. Juni 1848, fordert Wagner (der „unpraktische Träumer!") die Begründung deutscher Kolonien und äußert sich fast chauvinistisch: „Wir wollen es besser machen als die Spanier, denen die neue Welt ein pfäffisches Schlächterhaus, anders als die Engländer, denen sie ein Krämerkasten wurde. Wir wollen es deutsch und herrlich machen!"[1]) In ebenderselben Rede bekämpft Wagner die von den Achtundvierzigern geforderte „konstitutionelle Monarchie auf der breitesten demokratischen Grundlage", weil diese Auffassung des Monarchismus „ein fremdartiger, undeutscher Begriff sei". An Wagner's ganz ungestüm „geschlechtlich nationalen", deutschen Gesinnung, selbst zu jener Zeit, wo er an eine zukünftige unnationale Entwickelung glauben zu müssen wähnte, kann nach solchen Worten niemand zweifeln.

An weiteren Beweisen fehlt es aber nicht.

Lohengrin — „Für deutsches Land das deutsche Schwert!" — ist aus 1847; die patriotische Schrift, Die Wibelungen, aus 1848—49; der Entwurf zu einem Deutschen Nationaltheater aus 1848, und revidiert 1850. In demselben Jahre 1850 aber, im

[1]) Die Kolonialidee hat Wagner sein ganzes Leben hindurch beschäftigt; vergl. z. B. Religion und Kunst, X, 311.

August, also nur zehn Monate nach Vollendung jener Schrift in welcher von einer „unnational universellen" Entwickelung die Rede war, schreibt Wagner sein Judentum in der Musik: die Rassenfrage nahm schon seine volle Aufmerksamkeit in Anspruch; er war nicht mehr bloß instinktmäßig, sondern bewußt ein Deutscher und er eröffnete den Kampf gegen das Ungermanische im Herzen des eigenen Volkes, in der deutschen Kunst. Wie er der gewonnenen, tiefen Einsicht niemals untreu wurde, wie er kämpfte und litt, das werde ich im dritten Abschnitt dieses Kapitels weiter ausführen. Von nun an vertrat er mannhaft das Deutschtum nicht allein gegen die Übergriffe des Judentums, sondern auch gegen das Welschtum, überhaupt gegen alles Undeutsche. Anfänglich zog er sich hierdurch den Haß aller anderen Nationen zu, um jetzt jedoch, wo das Deutsche, in seiner Kunst verkörpert, siegreich in alle Länder eingezogen ist, auf der ganzen Erde den Ruhm des Vorkämpfers und des echtesten Vertreters deutscher Eigenart zu genießen. Das aber ist so allgemein bekannt, daß ich es nicht durch besondere Belege erhärten, sondern lieber gleich zu weniger Bekanntem übergehen will.

Wagner's grundlegende politische Ueberzeugungen.

Um die Ansichten dieses deutschen Mannes in Bezug auf Staat und Gesellschaft dem Leser recht drastisch und eindringlich vorzuführen, will ich zunächst die zwei grundsätzlichen Widersprüche nennen, die sein politisches Denken von Anfang bis zu Ende beherrschen; alles übrige folgt dann von selbst, und das im einzelnen sich scheinbar Widersprechende wird nicht als verwirrend, sondern als natürlich, nicht als ratlose Inkonsequenz, sondern als durch die organische Einheit der Weltanschauung bedingt empfunden.

1. Das **Königtum** ist Wagner stets als der unerläßliche Mittelpunkt aller staatlichen Organisation erschienen und zwar in der Gestalt des Einherrschertums, das man gewöhnlich (aber vielleicht nicht ganz mit Recht) als gleichbedeutend mit „absolutem Königtum" betrachtet: zugleich wurde er nicht müde, die möglichst unbeschränkte **Freiheit** des Individuums zu verfechten. Der erste Widerspruch lautet also: absolutes Königtum — freies Volk.[1])

2. Die **Religion** ist, nach Wagner, für das innere Leben, was das Königtum für das äußere; selbst in jenen Jahren (etwa von 1849—1852) wo Wagner dem historisch gewordenen Christentum fast direkt feindlich gesinnt war, giebt es nicht eine einzige Schrift von ihm, in der er nicht von der Religion als der Grundlage der „eigentlichen Menschenwürde", als der Quelle aller Kunst, u. s. w. spräche: die **Kirchen** dagegen und die Kryställisierung der Offenbarung zu Dogmen, wenngleich sie von Wagner meistens mit höchster Achtung behandelt werden und ihm zu lichtvollen Exkursen Gelegenheit bieten, liegen ihm offenbar persönlich fern, so daß man seine sämtlichen Schriften lesen kann, ohne zu erraten, welcher christlichen „Konfession" er angehörte, und daß jedenfalls weder aus seinen Lehren noch aus seinen Kunstwerken irgend einer besonderen Gestaltung des Christentums das Recht erwachsen kann, ihn für sich zu beanspruchen. Der zweite Widerspruch besteht also in einem bisweilen kategorisch ausgesprochenen, immer aber „latent" empfundenen Antagonismus zwischen Religion und Kirche.

In dem ersten Widerspruch haben wir die Vereinigung zweier Thesen, von denen der nüchterne Verstand im ersten Augenblick nicht begreift, wie sie nebeneinander zugleich bestehen sollen; in dem zweiten Widerspruch, umgekehrt, die Entgegenstellung zweier Thesen, von denen gemeiniglich angenommen wird, daß sie sich gegenseitig bedingen.

---

[1]) Wie aus dem folgenden hervorgehen wird, kann man den Satz auch umdrehen: freies Königtum — absolutes Volk; erst aus dieser Doppelgestalt erhellt der richtige Sinn.

Sein Verhältnis zur Religion.

Da dieser Abschnitt der Politik im engeren Sinne des Wortes gilt, kann ich hier nur weniges über Religion vorbringen und erledige dies lieber sofort, um mich dann ungeteilt dem Hauptthema zu widmen. Eine nähere Erörterung über Religion gehört in den Abschnitt Regenerationslehre. Es war aber durchaus geboten, Wagner's so entschiedenes Verhältnis zu dieser — für die Gestaltung der menschlichen Gesellschaft grundlegenden — Frage schon hier hervorzuheben und in das rechte Licht zu stellen. Besonders belehrend ist ein Hinweis auf seine Aussprüche inmitten der Revolutionszeit.

Als Wagner in jener Rede im Vaterlandsverein — der einzigen politischen Rede, welche er je gehalten — eine überaus kühne Umgestaltung unserer gesellschaftlichen Verhältnisse vorschlug und namentlich durch seine Befürwortung der Abschaffung des Adelsstandes sich den Ruf eines „Blutroten" zuzog: worauf gründete er damals die Zuversicht, mit welcher er in die Zukunft schaute? Etwa auf Parlamente? oder auf Menschheitsrechte oder dergleichen? Nein, auf Gott! „Gott wird uns erleuchten, das richtige Gesetz zu finden!" Es liegt ein Luther'scher Trotz des Glaubens in diesen Worten. Und wenn er nun ferner in derselben Rede „die Erfüllung der reinen Christuslehre" als Ziel bezeichnet und von dem „gotterfüllten Bewußtsein" des Königs spricht, so gehört Unverstand oder Böswilligkeit dazu, um die tiefreligiöse Gesinnung dieses Mannes in Zweifel zu ziehen. — Bezüglich der Bedeutung der Religion haben Wagner's Ansichten niemals geschwankt. In seinen Züricher, in seinen Münchener, in seinen Bayreuther Schriften finden wir immer denselben Standpunkt vertreten: daß Kunst und Religion sich gewissermaßen gegenseitig bedingten, daß keine von beiden ohne die andere blühen könne, und daß von dem Gedeihen beider die Entwicklung der Menschheit zu einer besseren und schöneren Zukunft abhänge.

Dagegen läßt der vorhin von mir hervorgehobene Widerspruch, den man vielleicht noch richtiger als — Liebe zur Religion: Abneigung gegen das Pfaffentum — bezeichnen könnte, es ganz begreiflich erscheinen, daß Wagner häufig gegen die Kirchen polemisiert, und daß ihm namentlich keine einzige Form der Heuchelei so im Innersten verhaßt war wie die religiöse Heuchelei. Treffend sagt er: „Mit der Religion nimmt der Deutsche es ernst" (Was ist deutsch? X, 63). — Daß er in einigen seiner früheren Schriften[1]) sich mit ungerechter Einseitigkeit über das Christentum ausgesprochen hat, indem er einzig und allein den Mißbrauch der göttlichen Offenbarung zu weltlichen Zwecken durch die Kirche im Auge hielt, hat der Meister sehr bald eingesehen und eingestanden (VIII, 28). Wie bei der Rassenfrage hatte er sich im ersten Augenblick der Führung von Männern anvertraut, die ihn von seinem eigenen sicheren Wege ablenkten. Christentum und Priesterherrschaft dünkten ihm damals synonym (E. 40). Daß er aber zwanzig Jahre später diese Schriften unverändert in seine „Gesammelte Schriften" aufnahm, beweist, daß er in jener Meinung keine Verirrung erblickte, sondern nur eine Einseitigkeit, eine aus einer „leidenschaftlichen Auffassung" entstandene Unklarheit (E. 90), die durch die Vorlegung seines gesamten Lebenswerkes sofort ins rechte Licht gerückt werden müßte. Man kann Wagner's Die Kunst und die Revolution überhaupt als eine Schrift „gegen die Heuchelei" bezeichnen. Dieses Laster wird darin in seinen verschiedensten Erscheinungen gegeißelt: die Heuchelei im Staate, in der Dichtkunst, im Drama, in der Kirche, im Patriotismus, in der „Ehre" u. s. w. In Wagner's Herzen fand damals jene von Carlyle als nötig bezeichnete Empörung statt: „die Empörung gegen Lügen-Herrscher und Lügen-Lehrer". Verschiedenen, die zu jener Zeit in persönliche Berührung mit Wagner traten, „erschien er auch als ein nieder-

[1]) In: Die Kunst und die Revolution, Das Kunstwerk der Zukunft, Kunst und Klima, alle drei aus den Jahren 1849—50.

schmetternder Bußprediger gegen die Sünde der Heuchelei" (U. 173). Und wahrlich, ein Mann, der nicht so tief religiös empfunden hätte wie er, der nicht so fest davon überzeugt gewesen wäre wie er, daß „nur die Religion zur eigentlichen Menschenwürde führe" (VIII, 26), der hätte sich nicht dazu hinreißen lassen, die Kirche als „offenkundige Lügnerin und Heuchlerin" (III, 22) zu bezeichnen. Hat er etwa nicht recht, wenn er schreibt: „zu Gunsten der Reichen ist Gott Industrie geworden, — — — unser Gott ist das Geld, unsere Religion der Gelderwerb" (III, 32, 34)? Ruft er aber nicht in eben denselben Schriften nach einer anderen, wahren Religion, die eben nicht die Religion des Geldes wäre, nicht „die herrschende Religion des Egoismus" (III, 33, 77, 145 u. s. w.)? Sagt er nicht, „das Kunstwerk sei die lebendig dargestellte Religion" (III, 77)? Hat er nicht gerade 1848 Jesus von Nazareth geschrieben, eine Verherrlichung der göttlichen Person des Erlösers?[1]) Und sind nicht die Schlußworte von Die Kunst und die Revolution — das Anrufen von „Jesus, der für die Menschheit litt, und Apollon, der sie zu ihrer freudenvollen Würde erhob" — eine wörtliche Vorverkündigung der großen Gedanken, die Wagner dreißig Jahre später in seiner berühmten Schrift „Religion und Kunst" (Jesus und Apollon) niederlegen sollte?

Andrerseits darf nicht übersehen werden, daß wenn Wagner später mit hoher Gerechtigkeit von der historischen Erscheinung des Christentumes sprach, in dessen eigentlichen tiefsten Geist er durch Schopenhauer eingeführt worden war, er doch nie müde wurde, „die Lügengeburten" zu geißeln, und daß er nur wenige Tage vor seinem Tode die Kirche als „abschreckend warnendes Beispiel" hinstellte (Bf. vom 31. Jan. 1883, X, 416). In welchem Sinne dies jedoch aufzufassen ist, zeigt eine andere Briefstelle aus dem Jahre 1880: „Daß wir Kirche, Priestertum, ja die ganze Erscheinung des Christentums in der Geschichte schonungslos darangeben, dies geschieht um jenes Christus willen, den wir in seiner vollen Reinheit uns erhalten wollen" (vergl. Wagner-Lexikon, S. 941).

Es steht folglich fest, daß Wagner zu allen Zeiten den Gottesglauben, die Religion als die unentbehrliche Grundlage des sozialen Lebens gelehrt hat. Ja, eine Ansicht, die er zur Revolutionszeit aussprach, wird man kaum begreifen, wenn man sich nicht selber (wenigstens in der Einbildung) von den hochschlagenden Wellen jener Sturm- und Drang-Periode fortreißen läßt: Wagner war nämlich damals geneigt, den Staat überhaupt als ein bloßes Surrogat zu betrachten, dessen Berechtigung nur in der mangelhaften Beschaffenheit unserer Religion läge; ihm schwebte als Ideal vor: „eine Religion und gar keinen Staat" (1851, IV, 91). Und wenn er auch bald von der Aufstellung so extremer Forderungen abließ, diese Formel kam ihm doch recht von Herzen. Ihre Undurchführbarkeit mußte er einsehen; aber, wer weiß? vielleicht hätte sie die innerste Empfindung widergespiegelt, die ihn bis zu seinem Tode beseelte.

Das Königtum.

„Absoluter König — freies Volk": das betrachte ich als Wagner's politisches Bekenntnis in seiner knappsten Form. Vor seinem fünfunddreißigsten Lebensjahre hat sich der Meister mit politischen Fragen nicht beschäftigt; sobald dieses Gebiet aber seine Aufmerksamkeit gefesselt hatte, stellte er jene beiden Forderungen auf; bis an sein Ende bildeten sie den Kern seiner Anschauungen über den Staat.

Man glaubt nicht, zu welcher Masse von geschriebenem Unsinn dieser scheinbare Widerspruch in Wagner's Ansichten geführt hat: die einen beschreiben ihn als einen Reaktionär, die anderen als einen Sozialisten, und noch andere lassen ihn alle paar Jahre

[1]) Vergl. Kap. III, Abschn. 2, und die Schrift vom Abbé Hébert: Le sentiment religieux dans l'œuvre de Richard Wagner (Paris 1895).

wie eine Schlange sich häuten — nur daß die Schlange wenigstens immer die gleiche Haut wieder bekommt, Wagner dagegen jedesmal eine andersgefärbte! Jedoch, das gehört nicht hierhin; Richard Wagner, nicht seine Kommentatoren, soll uns beschäftigen.

Auf eines muß ich vor allem aufmerksam machen: natürlich bilden jene beiden Begriffe — absoluter König: freies Volk — nach Wagner's Empfindung keinen Widerspruch; im Gegenteil, für ihn sind sie correlata. Frei ist das Volk nur, wenn Einer herrscht, nicht wenn viele herrschen; Einherrscher ist der König nur, wenn er nicht erst adelige Nebenbuhler zu befriedigen oder Parlamentsmajoritäten zu gewinnen hat, sondern einem freien, „absoluten" Volke vorsteht. Ob Wagner mit seiner Anschauung recht hatte oder nicht, das habe ich nicht zu untersuchen. Eins dünkt mir aber unstreitig: den „stummen Willen der Volkheit", nämlich des ganzen germanischen Stammes, spricht er hier aus. In den uralten indischen Gesetzbüchern lesen wir: „Die Weisen hatten beide Welten im Auge, als sie den Fürsten, das überaus große Wesen, schufen, indem sie dachten, er werde das verkörperte Gesetz sein". Freie Männer unter der Führung eines Einherrschers: so treffen wir die verschiedenen Zweige der Germanen an zur Zeit der Völkerwanderung; was Karl der Große erträumte, mag wohl dasselbe, nur zu den großartigsten Verhältnissen angewachsen, gewesen sein; und noch heute dürfte die Verschmelzung von Königstreue und unbeugsamem Freiheitssinn das ganz spezifisch Charakteristische aller echten Germanen sein, woraus auch die besondere Gestaltung ihrer Staaten sich ergeben hat. — Es ist leicht, über derartiges zu lächeln: niemals aber wurde etwas Großes in der Geschichte ohne Ideale geleistet, und Wagner folgte einer glücklichen Eingebung, als er 1848 „einer sehr prosaisch geleiteten Masse ein poetisches Bild davon vorhielt, wie er sich das Königtum denke".[1])

In jener Rede im Vaterlandsverein warnt Wagner vor der konstitutionellen Monarchie, „diesem fremdartigen, undeutschen Begriff. — — — Jeder Schritt vorwärts auf dieser demokratischen Grundlage ist eine neue Bewältigung der Macht des Monarchen, nämlich: des Alleinherrschers; das Prinzip selbst ist die vollständigste Verhöhnung der Monarchie, die eben nur im wirklichen Alleinherrschertum gedacht werden kann: jeder Fortschritt im Konstitutionalismus ist eine Demütigung für den Herrscher, denn er ist ein Mißtrauensvotum gegen den Monarchen. — — — Was Lüge ist, kann nicht bestehen, und die Monarchie, d. h. die Alleinherrschaft ist eine Lüge, sie ist es durch den Konstitutionalismus geworden". Der Zweck dieser ganzen Rede, gehalten mitten in jener stürmischen Zeit, wo die Grundvesten aller Ordnung zu wanken schienen, war der Nachweis, daß „das Königtum immer der heilige Mittelpunkt bleiben könnte". — Das waren Wagner's Ansichten über das Königtum, zu seiner revolutionärsten Zeit. — Später, 1864, gab er seinen Gedanken hierüber den vollendetsten Ausdruck in seiner Schrift Über Staat und Religion. Die wichtigste Stelle findet der Leser umstehend faksimiliert. Namentlich der letzte Satz daraus — „in der Person des Königs erreicht der Staat zugleich sein eigentliches Ideal" — bringt Wagner's Anschauung kernig und kräftig zum Ausdruck. Denn das erst von Wieland in die deutsche Sprache eingeführte Wort „Königtum" schmeckt nach Abstraktion und Systematik; nicht das „Königtum" ist der heilige Mittelpunkt des Staates, wie Wagner 1848 geschrieben hatte, sondern die Person des Königs. Diese Person des Königs hat Wagner namentlich im Lohengrin verherrlicht und in seinem (unausgeführt gebliebenen) historischen Drama, Friedrich der Rotbart: beide aus der Revolutionszeit.

Das „freie Volk".

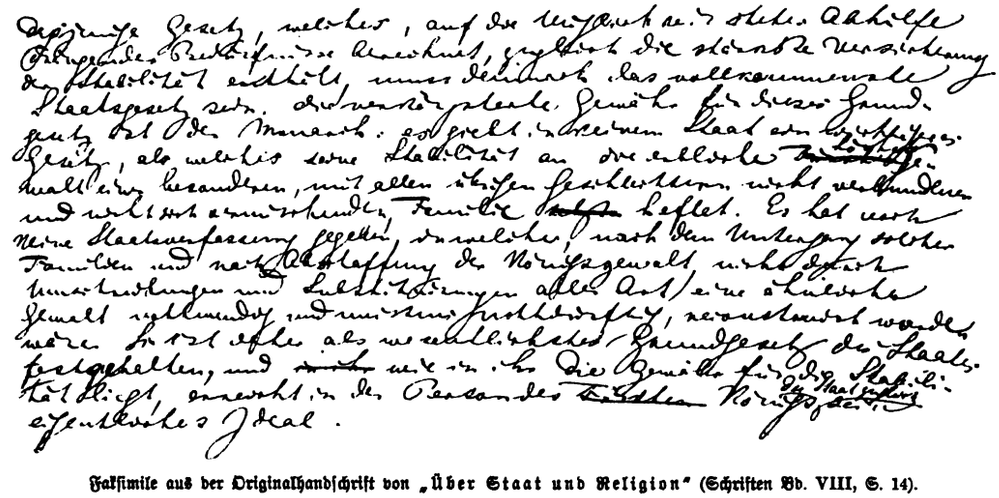
Über Wagner's Gesinnungen in Bezug auf das Königtum kann also nicht der geringste Zweifel obwalten. Weniger leicht ist es, darzuthun, wie er sich das „freie Volk"

[1]) Vergl. den faksimilierten Brief an Lüttichau, S. 51.

dachte. Vielleicht gelingt es, wenn wir sein Verhältnis zu den verschiedenen Parteien, welche das Schema unserer heutigen Politik ausmachen, klarzulegen versuchen. Von sich und den ihm Gleichgesinnten sagt Wagner: „Wir gehören keiner aller jener (politischen) Parteien" (X, 350). Es ist aber wichtig, zu verstehen, inwiefern er keiner Partei angehörte; denn dieses Verhältnis war nicht das negative Resultat einer bloßen Abwendung von der Politik, sondern das Ergebnis seiner positiven Anschauungen.

Fragen wir uns z. B.: war Wagner „konservativ?"

Zwar erklärt er in seiner angeblich revolutionärsten Schrift, Kunst und Revolution, die Kunst sei zur Zeit ihrer Blüte konservativ gewesen und würde es wieder werden (III, 35 und 43),[1]) und später behauptet er — in der ihm eigenen Art, nicht das „sollen", sondern das „sein" als entscheidend zu betrachten — „der Deutsche ist konservativ" (X, 63); Wagner jedoch schlechthin als konservativ zu bezeichnen, wäre ein allzu kühnes Paradoxon: der landläufigen politischen Auffassung des Wortes nach war er es niemals. —



Faksimile aus der Originalhandschrift von „Über Staat und Religion" (Schriften Bd. VIII, S. 14).

Eine Abneigung gegen den Adel ergiebt sich fast mit Notwendigkeit aus der Anschauung: „freier König, freies Volk". Der Adel, sobald er keine historische Aufgabe mehr zu erfüllen hat, wird zu einem Zwischending, welches es versteht, die üblichen Vorteile der Mittelspersonen sich anzueignen, und welches, einzig und allein um seine egoistischen Klasseninteressen besorgt, sowohl die Rechte des Königs als die Rechte des Volkes schmälert. In seiner Vaterlandsvereinsrede fordert darum Wagner als eine unumgängliche Bedingung der „Emanzipation des Königtums" „den Untergang auch des letzten Schimmers von Aristokratismus". Zwar hat er die früheren Verdienste des Adels um die Kunst anerkannt (IV, 280), und später hat Wagner einmal einen Appell an den deutschen Adel gerichtet, 1865, in seiner Schrift „Deutsche Kunst und deutsche Politik"; selbst da bezeichnet er aber diesen Stand in seiner jetzigen Verfassung als „fast überflüssig, ja schädlich" und fordert eine so hohe Entsagungskraft von ihm, damit er wieder einmal der alten Ritterorden würdig werde und eine „geistige Charaktermacht" in Deutschland bedeute (VIII, 145), daß Wagner selber bald über eine so schlecht angebrachte Zumutung lächeln mußte (X, 162).

Daß dieses Verhalten gegen den Adel Wagner in den Ruf des Liberalismus bringen konnte, ist nicht zu verwundern. Verdient hat er diesen Ruf aber nicht; denn

[1]) Vergl. auch den interessanten Kommentar, II. 137.

schon 1850 bezeichnete er „all' unseren Liberalismus" als „ein nicht sehr hellsehendes Geistesspiel" (V, 86), und was er in seinen späteren Schriften über die Herrschaft des Liberalismus sagt, gemahnt einen immer an Goethe's Wort: „Eine Idee darf nicht liberal sein!"

Daß Wagner — wenigstens zeitweilig — ein echter Demokrat gewesen sei, hat mehr Schein für sich; jedoch auch nur Schein. In der Vaterlandsvereinsrede ist allerdings von Demokratie die Rede; die „Volksherrschaft" wird dort als Ziel bezeichnet. Da aber diese ganze Rede der Beibehaltung des erblichen Königtumes gilt und zugleich heftig gegen den Konstitutionalismus polemisiert, so bleibt das Demokratische daran sehr problematisch. Den Mitgliedern des Vaterlandsvereines muß es auch damals so erschienen sein; denn das „Dresdener Morgenblatt für Unterhaltung und Belehrung" vom 18. Juni 1848 berichtet, diese Rede hätte Wagner „mit allen Meinungen und Parteien etwas in Spannung gebracht!" — Ein echter Demokrat kann Wagner schon darum niemals gewesen sein, weil, wie er selber sagt, die Demokratie „ganz undeutsch" ist. „Die Demokratie ist in Deutschland ein durchaus übersetztes Wesen. Sie existiert nur in der Presse" (X, 69).

War aber Wagner vielleicht ein Sozialist? Daß er es wenigstens zur Revolutionszeit, wenn auch nur vorübergehend gewesen sei, ist behauptet worden; das Märchen von dem Sozialisten Wagner verweht aber vor des Meisters eigenen Worten. — In seiner Rede im Vaterlandsverein, 1848, nennt er den Kommunismus „die abgeschmackteste und sinnloseste Lehre" und den sozialistisch angehauchten Mitgliedern des Vereins ruft er zu: „Wollt Ihr nicht erkennen, daß in dieser Lehre der mathematisch gleichen Verteilung des Gutes und Erwerbes eben nur ein gedankenloser Versuch zur Lösung jener allerdings gefühlten Aufgabe gemacht worden ist, der sich in seiner Unmöglichkeit selbst das Urteil der Totgeborenheit spricht?" Deutlicher kann wohl unmöglich geredet werden! Im Jahre 1849 spricht Wagner davon, daß die Menschen „durch die zur Schau getragenen Theorien unserer doktrinären Sozialisten beirrt werden" (III, 39). In Oper und Drama, 1851, sagt er: „der Sozialist plagt sich mit fruchtlosen Systemen" (IV, 282). Kurz, man kann sicher behaupten, daß die politische Partei der Sozialisten — als politische Partei — niemals seine Sympathien besessen hat. Wie sollte der Künstler sich für das Philisterwerden des Volkes, wie es einem Lassalle und Marx als Ideal vorschwebte, jemals begeistert haben?

Dagegen ist es zweifellos, daß er den Schrecken, der manche gute Leute — denen „Ruhe und Ordnung, selbst um den Preis des niederträchtigsten Verbrechens gegen die menschliche Natur" (IV, 77) das höchste bedeutet — bei dem bloßen Wort „Sozialismus" zu ergreifen pflegt, nicht empfand. Gerade an seinem Lebensabend verweist Wagner öfters auf den Sozialismus (z. B. IX, 144, X, 270 u. 309); diese sozialistische Bewegung gilt ihm „aus starken inneren Gründen als sehr beachtenswert"; und schon früher hatte er auf den „tieferen, edleren Naturdrang" hingewiesen, der dieser Bewegung „zu Grunde liegt" (III, 40). Seine Stellung zum Sozialismus kennzeichnen aber folgende schwerwiegende Worte zur Genüge: „jede politische Revolution überhaupt ist unmöglich geworden. In der Politik haben ja keinem Menschen erst die Augen aufzugehen: alle wissen ja die Ehrlosigkeit unserer politischen Zustände: nur daß hinter ihnen sich die soziale Frage verbirgt, giebt allen den feigen Mut, auszuhalten. Wir haben gar keine Bewegung mehr als die ganz entschieden soziale, aber diese in einem ganz anderen Sinne, als unsere Sozialisten sie sich träumen lassen."[1]) Jetzt, nach fünfzig Jahren,

[1]) Brieflich, 1850, ungedruckt.

beginnt alle Welt einzusehen, daß eine „ganz entschieden soziale Bewegung" stattfinden muß und thatsächlich stattfindet — aber eben „in einem ganz anderen Sinne als unsere Sozialisten sie sich träumen lassen".

Wagner als Revolutionär.

Versuchen wir, Wagner's Anschauungen in Bezug auf diese „soziale Bewegung" uns recht deutlich vor Augen zu führen.

„Meine Sache ist: Revolution zu machen, wohin ich komme!" (U. 20): diese Worte könnten als Wagner's Wahlspruch für sein ganzes Leben gelten. Und wenn jemand ihn als Revolutionär bezeichnen will, so kann man nichts dagegen einwenden, — unter dem einen Vorbehalt, daß Wagner selbst in seiner Sturm- und Drangperiode an eine „politische Revolution" nicht glaubte, also auf keinen Fall als „politischer Revolutionär" gelten kann. — An die Möglichkeit einer gründlichen, erfolgreichen Reform hat Wagner nur sehr kurze Zeit, vielleicht nur einige Wochen im Laufe des Jahres 1848, geglaubt. Schon im Sommer 1849 verfaßte er „Die Kunst und die Revolution", und im September 1850 meldet er Uhlig seinen „jetzigen Unglauben an alle Reform und seinen einzigen Glauben an die Revolution" (U. 58).

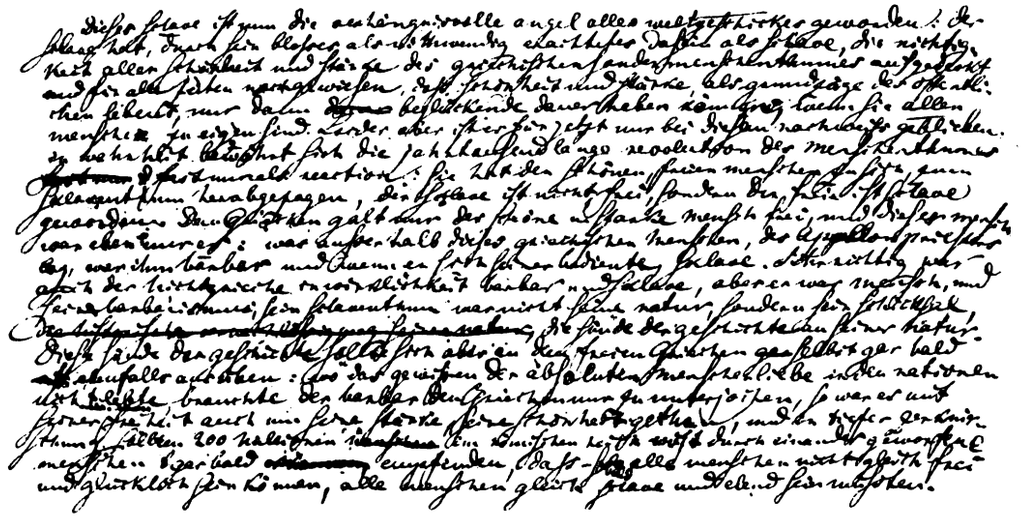
Lassen wir aber die Bezeichnung Revolutionär für Wagner, wenn auch nicht (bei unserem heutigen Sprachgebrauch) als sehr treffend, so doch wenigstens als zulässig gelten, so muß der Leser wohl verstehen, daß des Meisters Teilnahme an den politischen Bewegungen der vierziger Jahre rein gar nichts hiermit zu thun hat. Damals war Wagner, nach seinem eigenen Geständnis: „im Irrtum befangen und von Leidenschaft hingerissen" (L. II, 122); die Begebenheiten jener Tage haben also für die Kenntnis seines Charakters (seiner Furchtlosigkeit, seines Vertrauens in den deutschen Geist u. s. w.) großen Wert, gar keinen Wert aber für die Erkenntnis seiner sozialen Anschauungen. Diese finden sich in aller nur wünschbaren Deutlichkeit und Ausführlichkeit in seinen Schriften von 1849 an bis 1883. Und der Überblick über diese gesamten Schriften ist es, der uns gestattet, die Bezeichnung Revolutionär für Wagner nicht unbedingt zurückzuweisen.

Was versteht aber Wagner unter Revolution, wenn er nicht „politische Revolution" darunter verstanden wissen will? Gleich in seiner ersten Schrift sagt er es uns. Er versteht darunter: „die große Menschheitsrevolution, deren Beginn die griechische Tragödie einst zertrümmerte", die „ihre erste Thätigkeit — — in der Auflösung des atheniſchen Staates ausübte" (III, 36—38)! Über zwei Jahrtausende, seit dem Sieg des „revolutionären Staatsmannes" Perikles, lebt Europa in dem chaotischen Zustand der Revolution. Der eigentliche, erträumte Staat ist „von je immer im Untergange begriffen gewesen, oder richtiger, er ist nie erst in die Wirklichkeit getreten" (IV, 81) und unsere sogenannte Zivilisation ist „ein Chaos" (IX, 144). Unsere ganze politische Wirksamkeit, gleichviel ob sie sich reaktionär, liberal, demokratisch oder sozialistisch gebärdet, ist in Wahrheit „revolutionär". Revolution heißt ja „Drehbewegung", und die verschiedenen Parteien gleichen den Speichen eines und desselben Rades, das sich so lange drehen wird, als es Sklaven giebt, es zu treten, und Sklavenhalter, die sie dazu antreiben. — Jene Schrift, Die Kunst und die Revolution, enthält auf vierzig kurzen Seiten eine geradezu meisterliche Skizze dieser revolutionären Bewegung, in welcher (nach Wagner) die Menschheit noch heute befangen ist. Es geht nicht an, aus einer so knappen Darstellung Citate herauszuholen; hoffentlich ist die Zeit nicht fern, wo jeder Deutsche die Schriften eines Richard Wagner ebenso hochhalten wird wie die seiner anderen Geistesheroen. Dann wird er einsehen, welch' eigentümliche Bewandtnis es mit dem „Revolutionärsein" Wagner's hat.

Schiller und Wagner.

Wagner steht nämlich genau auf demselben Standpunkt wie Schiller. Auch für Schiller ist unser heutiger Staat „ein Notstaat"; auch für Schiller „schwankt der Geist

der Zeit zwischen Verkehrtheit und Rohigkeit, zwischen Unnatur und bloßer Natur"; auch Schiller erhofft von der Zukunft eine andere Ordnung, die aber vom jetzigen Staat „nicht zu erwarten ist; denn der Staat, wie er jetzt beschaffen ist, hat das Übel veranlaßt;" u. s. w., u. s. w.[1]) — Wagner's „Menschheitsrevolution" ist also dasselbe wie Schiller's Aufeinanderfolge der verschiedenartigen „Notstaaten"; er betrachtet die Menschheit als in einem chaotischen Durchgangsstadium begriffen, und zwar von jenem Augenblick an, wo doktrinäre „Politik" überhaupt auftrat; und das Ziel seiner Sehnsucht ist, was Schiller „das Vertauschen des Staates der Not mit dem Staat der Freiheit" nennt, nämlich: das Ende dieser Revolution. — Was Wagner von Schiller hier unterscheidet, ist nicht der Standpunkt, sondern einzig die Darstellung. In seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen beruft sich Schiller gleich anfangs auf Kant, Wagner dagegen auf die griechische Kunst; bei Schiller's Darstellung waltet das Philosophische vor, bei der Wagner's das Künstlerische. Hierdurch erhält Schiller's Darstellung den Charakter leidenschaftsloser Erhabenheit, diejenige Wagner's dagegen das Gepräge der glühendsten Leidenschaft. Was Schiller sagt, enthält vielleicht mehr unanfechtbare Wahrheit, bleibt aber dafür mehr abstrakt, unfaßbar; Wagner ist rücksichtslos einseitig, dafür aber eindringlicher. Als Beispiel dieser Eindringlichkeit findet der Leser eine der glänzendsten Stellen aus „Die Kunst und die Revolution" hier im Faksimile:



Faksimile aus der Originalhandschrift (Schriften Bd. III, S. 33).

Diese Ausführung über das Sklaventum gipfelt in dem Satze: „Sobald alle Menschen nicht gleich frei und glücklich sein können — müssen alle Menschen gleich Sklave und elend sein". — Die gleiche Verteilung des Gutes verwirft Wagner, wie wir sahen; hier erfahren wir, welche Gleichheit er dagegen fordert! Stellt man sich also auf den Standpunkt unseres „revolutionierenden" Notstaates und betrachtet diesen als ewig gültig und erhaltungswert, dann erscheint einem Wagner als Revolutionär; empfindet man dagegen mit Schiller, daß unser Staat „seinen Bürgern ewig fremd bleibt, weil ihn das Gefühl nirgends findet", und daß „der Mensch nicht dazu bestimmt sein kann, über irgend einem Zwecke sich selbst zu versäumen", — teilt man die

[1]) Vergl. Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen.

Ansicht von Chateaubriand „Le salariat est la dernière forme de l'esclavage", dann muß einem Wagner der wahre Antirevolutionär dünken. (Auch hier wieder der plastische Widerspruch!) Ihn verlangt es aus der Finsternis ans Licht, aus dem Chaos in die Ordnung, aus den „barbarischen Verfassungen" (wie Schiller sich ausdrückt) an „das klare süße Wasser der Natur" (Kunstwerk der Zukunft, III, 62).

Mancher wird meinen, das sei der Traum eines Dichters; große Historiker und Männer der Praxis haben jedoch ähnlichen Anschauungen gehuldigt. — Carlyle ruft den „heroisch Weisen" zu: „Kürzt es ab, das tausendjährige Reich der Anarchie, gebt euer Herzblut hin, es abzukürzen!"[1]) Und auch P. J. Proudhon, einer der scharfsinnigsten Männer dieses Jahrhunderts — der nur durch das unglaublichste Paradoxon zu dem gefürchteten Titel eines „Anarchisten" gekommen ist, da er in seinen Schriften gerade die vollkommene Anarchie unserer jetzigen „Ordnung" nachwies und in unseren Verfassungen „die Legalisierung des Chaos erkannte" — auch Proudhon versteht unter Revolution nicht den gewaltsamen Aufbau einer neuen Ordnung, sondern „das Ende der Anarchie".[2])

Unsere „anarchische Ordnung".

Heute wagt man es kaum, das Wort Anarchist auszusprechen; für uns ist es so ziemlich gleichlautend mit Bombenleger, Brandstifter und Mörder. Nehme ich aber das Wort in dem paradoxen Sinne, den man ihm vor fünfzig Jahren beilegte, so finde ich mehrere Berührungspunkte zwischen der Wagner-Schiller'schen Denkart und dem Anarchismus Proudhon's. — Wagner gebraucht nicht ungern das Wort „Anarchie". So sagt er z. B. 1852: „Wie soll ein Mensch, der durch und durch Methode ist, meine natürliche Anarchie begreifen können?" (U. 188); an anderem Orte heißt es: „ich glaubte mich lieber an das Chaos halten zu müssen als an das Bestehende" (II, 311); und in seiner Schrift vom November 1882, über die Aufführung des Parsifal, erklärt er die Vorzüglichkeit der Aufführung für eine Folge der „Anarchie, indem ein jeder thäte, was er wolle, nämlich das Richtige". Letztere Bemerkung ist allerdings halb im Scherz gefallen; bitterer Ernst dagegen ist die Stelle am Schluß derselben Schrift, wo Wagner unsere heutige Welt fast mit den Worten Proudhon's als: „eine Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organisierten und legalisierten Mordes und Raubes" bezeichnet (X, 395). — Besonders charakteristisch ist hierbei die Hervorhebnng der Verneinung. Proudhon sagt: „La négation est la condition préalable de l'affirmation"; Wagner hatte schon früher geschrieben: „Nichts ist verderblicher für das Glück der Menschen gewesen, als dieser wahnsinnige Eifer, das Leben der Zukunft durch gegenwärtig geplante Gesetze zu ordnen" (III, 203); und an anderer Stelle: „Das Volk braucht nur zu wissen, was es nicht will, und dieses lehrt ihn sein unwillkürlicher Lebenstrieb; es braucht dieses Nichtgewollte durch die Kraft seiner Not nur zu einem Nichtseienden zu machen, das Vernichtungswerte zu vernichten, so steht das Etwas der enträtselten Zukunft auch schon von selbst da" (III, 67).[3]) Auf den prinzipiellen Wert dieser

[1]) Von Wagner in der Einleitung zum dritten Band seiner Ges. Schr. citiert.

[2]) Vergl. namentlich: Idée générale de la Révolution, S. 122 u. 298.

[3]) Besonders schön kommt dieser Gedanke in einem sehr frühen Fragment zum Ausdruck: „Wir dürfen nur wissen was wir nicht wollen, so erreichen wir aus unwillkürlicher Notwendigkeit ganz sicher das, was wir wollen, das uns eben erst ganz deutlich und bewußt wird, wenn wir es erreicht haben: denn der Zustand, in dem wir das, was wir nicht wollen, beseitigt haben, ist eben derjenige, in welchem wir ankommen wollten. So handelt das Volk, und deshalb handelt es einzig richtig. Ihr haltet es aber deshalb für unfähig, weil es nicht wisse was es wolle: was wisset nun aber ihr? Könnt ihr etwas anderes denken und begreifen, als das wirklich vorhandene, also erreichte? Einbilden könnt ihr es euch, — willkürlich wähnen, aber nicht wissen. Nur was das Volk vollbracht hat, das könnt ihr wissen, bis dahin genüge es euch, ganz deutlich zu erkennen, was ihr nicht wollt, zu verneinen, was verneinenswert ist, zu vernichten, was vernichtenswert ist" (E. 19—20).

Verneinung werde ich in dem Abschnitt über die Regenerationslehre ausführlich zurückzukommen haben. Hier will ich nur noch bemerken, daß auch Schiller darauf hindeutet, wenn er „die Feigheit des Herzens" als den Hauptgrund davon angiebt, „daß wir immer noch Barbaren sind". Und auch das muß festgestellt werden, daß diese Kraft des Verneinens, diese von Schiller geforderte „Kühnheit", bei Wagner keine vorübergehende Erscheinung war, sondern bis an sein Lebensende eines seiner hervorragendsten Merkmale bildete. In seiner ersten Äußerung über soziale Zustände (im Vaterlandsverein) verlangt er „die Abschaffung des bleichen Metalls", und faßt mit dieser kühnen negativen Forderung alles Elend unserer „anarchischen Ordnung" in ein einziges Wort zusammen. „Unser Gott ist das Geld, unsere Religion der Gelderwerb": diesen Gott und diese Religion verneint Wagner. Dreißig Jahre später faßte er denselben Gedanken tiefer (wie er es mit unbewußtem künstlerischen Instinkt in seinem Ring des Nibelungen schon zu jener früheren Zeit gethan) und hielt sich nicht an das unschuldige Symbol des Austausches, sondern an den Fluch der Liebelosigkeit, der sich diesem angeheftet hat (X, 332). Hierhin gehört auch Wagner's negatives Verhalten gegen den „an sich einfach dünkenden Begriff des Eigentums".[1]) — Man beachte aber wohl, nicht um eines politischen Zweckes, sondern „um der von uns gewollten Kunst willen" dürfen wir „keiner Täuschung mehr unterworfen bleiben, über die erschreckende Gestaltung unseres äußeren wie inneren sozialen Lebens" (X, 163). Daß bei Wagner diese Kraft der Verneinung Hand in Hand mit einer so seltenen Kraft der Bejahung ging und einen Bestandteil derselben bildet, das eben ist es, was seinen Charakter so machtvoll erscheinen läßt.[2])

Welche Bedeutung dieser Berührung mit dem Anarchismus zukommt, dürfte von selbst erhellen. Sie findet nur bei dem negativen Werke statt. Die jetzige Welt wird als schlecht erkannt, und diese Erkenntnis bildet ein grundlegendes Bekenntnis. Eine weitere Verwandtschaft zwischen Wagner und dem Anarchismus giebt es nicht, hat es nie gegeben und konnte es nie geben. Der politische Anarchist baut nicht auf Gott, er beruft sich nicht auf die „Erfüllung der reinen Christuslehre", er betrachtet nicht das Königtum als „den heiligen Mittelpunkt" des Staates, er lehrt nicht „Regeneration" als Vorbedingung einer glücklichen Zukunft — — — vor allem: der Anarchist zerreißt den Faden der Geschichte und versündigt sich durch diese freche That an der ganzen Natur. Wagner dagegen — mag er auch manchmal seines dichterischen Vorrechtes gebrauchen, die Gegenwart und ihre Möglichkeiten weit hinter sich zu lassen — hält an der geschichtlichen Entwickelung wie an der alma mater des Menschengeschlechtes fest; hierin bewährt sich sein sicherer Instinkt, sein großer Sinn; hierdurch verdient er das Vertrauen und die Achtung denkender Männer, selbst dann, wenn diese ihm nicht in allem zu folgen vermögen. — „Die Zukunft ist nicht anders denkbar als aus der Vergangenheit bedingt", schrieb Wagner 1851. Und will man wissen, was ein solcher Ausspruch bedeutet, so vergleiche man was der Philosoph Auguste Comte im Jahre 1848 als sein Ziel bekannte: „réorganiser la société sans Dieu ni roi"[3]) mit dem „Vertrauen auf Gott und auf den König", das Wagner in demselben Jahre einem demokratischen Verein einzuflößen suchte! Das eine ist geschichtlich, das andere ungeschichtlich; das eine Weisheit, das andere Thorheit.

Schlußbetrachtung.

Es wird wohl überhaupt vielfach übersehen, daß der deutsche dichterische „Seher" — ein Schiller, ein Richard Wagner — dem praktischen Lenker der Völker viel näher

[1]) Vergl. hierüber den Abschnitt „Regenerationslehre".

[2]) Feuerbach bemerkt tiefsinnig: „Nur wer den Mut hat, absolut negativ zu sein, hat die Kraft, Neues zu schaffen".

[3]) Discours sur l'ensemble du Positivisme.

steht als der französische doktrinäre Weltverbesserer nach der Art eines J. J. Rousseau oder A. Comte.[1]) Diese bezeugen schon durch ihre beständige Sorge, streng logisch zu verfahren und alles mathematisch abzuleiten, ihre Entfernung von der Natur. Der Politiker dagegen kümmert sich nur um die Wirklichkeit; ebenso der Dichter, nur mit dem Unterschied, daß die Wirklichkeit, die ihm vorschwebt, höherer Ordnung ist. Der wirklich großdenkende, praktische Politiker und der wirklich geniale Dichter ergänzen sich also gewissermaßen; ihr gemeinsamer Gegensatz ist der Theoretiker, der Doktrinär. Darum thun wir nicht gut daran, wenn wir Lassalle, John Stuart Mill, Aug. Comte und Marx fleißig studieren, über die politischen Ansichten eines Richard Wagner aber einfach zur Tagesordnung übergehen, indem wir sie achselzuckend als „Träume eines Visionärs" bezeichnen. Gerade weil der Dichter etwas erschaut, darum verdient das, was er uns sagt, unsere volle Aufmerksamkeit. Müßig und gefährlich sind nur die wachen, nüchternen Träume der Leute, die gar nichts „erschauen", sondern algebraisch berechnen, wie die Welt sein müßte, damit sie mit der Vernunft übereinstimme.

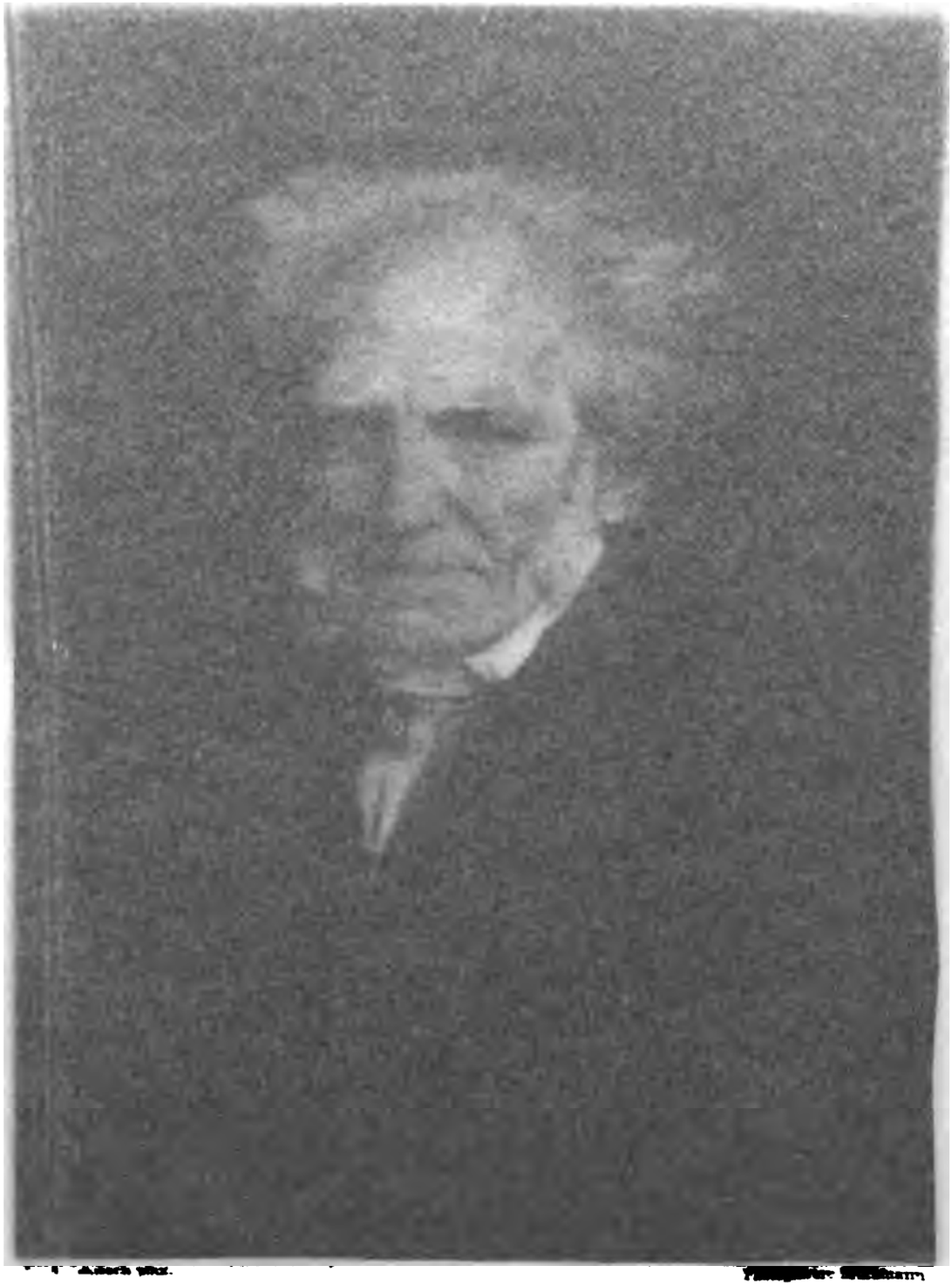
Ich hoffe, der Leser wird verstanden haben, warum Wagner niemals einer bestimmten politischen Partei beigezählt werden konnte, und er wird nicht in den Fehler verfallen, über den der Meister bereits anfangs der fünfziger Jahre sich beklagt: daß er den Demokraten als heimlicher Aristokrat, den Juden als Verfolger, den Fürsten als Revolutionär denunziert werde (vergl. U. 162)! Eben dieses Spiel dauert nämlich noch heute fort; Mißverständnis folgt Wagner auf Schritt und Tritt; eine gerechte und dieses Mannes würdige, hochsinnige Auffassung können wir auch nicht eher erwarten, als bis seine Schriften und Lehren aus dem kleinen Kreise engherziger Kritiker und Litteraten hinausgedrungen und ein Bestandteil des geistigen Besitzes der Edelsten geworden sind. Dann wird man auch allgemein verstehen, daß Wagner's „Politik" nur eine Vorschule zu seiner Regenerationslehre ist.

Daß Wagner (wie jeder vernünftige Mensch) die Gültigkeit und Unentbehrlichkeit der politischen Thätigkeit anerkannte, das haben wir gesehen. Er erkannte aber, daß ihre Einflußsphäre eine äußerst beschränkte sei, und daß ihr namentlich gar keine schöpferische Kraft innewohne. Darum glaubte er auch nicht, daß die Politik — sei es im Gewährenlassen, sei es durch Unterdrückung — jener „entschieden sozialen Bewegung" würde Herr werden können; jener Bewegung, die sein prophetisches Auge deutlich zu einer Zeit erkannte, wo die Metternich und Bach und Beust nichts als Ruhe und Ordnung um sich her gewahrten, höchstens zeitweilig durch böse Menschen gestört, die man erschießen oder einsperren ließ. Wagner erkannte in dieser Bewegung das Ende der großen „Menschheitsrevolution", d. h. das Ende der „Notstaaten" und hiermit auch das Ende der Politik überhaupt. Das erfreute sein Künstlerherz; denn er hielt die Kunst „nicht eher in ihrer Wahrheit für möglich, als bis es gar keine Politik mehr giebt" (Bf. an Fischer, U. 285). Das spezifisch Deutsche nie aus dem Auge verlierend, glaubte Wagner in diesem hereinbrechenden „Ende der Politik" einen besonders günstigen Umstand für die Entwickelung und Bewährung deutschen Wesens zu erblicken; denn er meint: „Große Politiker, so scheint es, werden wir Deutsche nie sein; aber vielleicht etwas viel Größeres, wenn wir unsere Anlagen richtig ermessen — — — durch welche wir zwar nicht zu Herrschern, wohl aber zu Veredlern der Welt bestimmt sein dürften" (X, 173). Und erst als er

[1]) Der große Rousseau hat überall recht, solange er bei dem einzig möglichen Werke der Verneinung bleibt und unseren modernen Staat als „un ordre apparent, destructif en effet de tout ordre, et qui ne fait qu'ajouter la sanction de l'autorité publique à l'oppression du faible et à l'iniquité du fort" nachweist; bei dem konstruktiven Werke gerät er dagegen natürlich in Widersinnigkeiten.

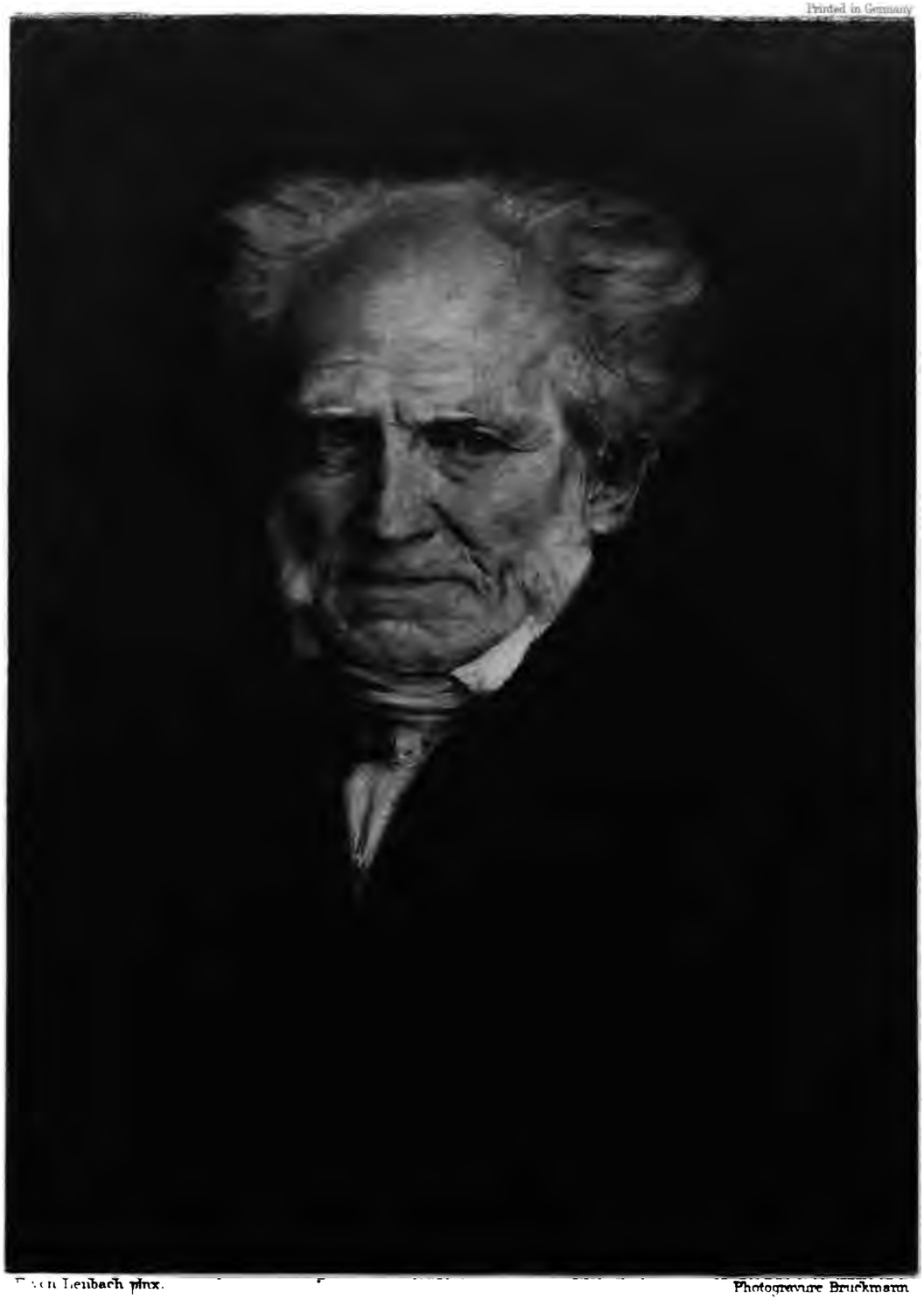
ſelber der Politik entſchieden den Rücken kehrte, indem er ihr einzig die Fähigkeit zuerkannte, die Gegenwart zu leiten, nicht aber die Zukunft vorzubereiten, erſt dann wurde ſein Verhältnis zu ihr ganz klar.

„Wo nun der Staatsmann verzweifelt, der Politiker die Hände ſinken läßt, der Sozialiſt mit fruchtloſen Syſtemen ſich plagt, ja ſelbſt der Philoſoph nur noch deuten, nicht aber vorausverkünden kann, weil alles, was uns bevorſteht, nur in unwillkürlichen Erſcheinungen ſich zeigen kann, deren ſinnliche Kundgebung niemand ſich vorzuführen vermag, — da iſt es der Künſtler, der mit klarem Auge Geſtalten erſehen kann, wie ſie der Sehnſucht ſich zeigen, die nach dem einzig Wahren — dem Menſchen — verlangt" (1851, Oper und Drama, IV, 282).



SCHOPENHAUER

Printed in Germany



F. von Lenbach pinx. Photogravure Bruckmann

SCHOPENHAUER

Original im Hause Wahnfried, Bayreuth

2.

Richard Wagner's „Philosophie".

Sehr gering ist die Zahl der Männer, die in würdiger Weise Philosophie um ihrer selbst Willen treiben; etwa hier und dort ein edles Gemüt, das in der Verbannung schmachtet.

Plato.

Zur Orientierung.

Wagner's öffentliche Kunstthätigkeit hatte ihn dazu geführt, sich mit politischen Fragen abzugeben, der Versuch aber hier praktisch einzugreifen, mit einer Katastrophe geendigt. Viele Jahre mußte infolge dessen der Meister als Flüchtling in der Fremde leben. Diese gewaltsame Absonderung von der Welt, der er durch seine persönliche Wirksamkeit zum Heil der Kunst bessernd beizukommen gehofft hatte, verschaffte ihm die Muße und die Anregung, über das Rätsel des Menschenlebens tiefere Betrachtungen anzustellen. An der Gegenwart verzweifelnd, wandte sich Wagner der Vergangenheit und der Zukunft zu. In der Vergangenheit glaubte er deutlich eine Epoche zu gewahren, wo die Kunst „das höchste Moment des menschlichen Lebens" gewesen war; die kommenden Zeiten versprachen dem sehnsüchtigen Künstler „das ihn erlösende Leben der Zukunft" (IV, 283). Dieses Hinaustreten aus der sinnlichen Gegenwart bedeutet aber das Hineintreten in eine Welt der Gedanken. Der Mann, der früher nur praktische Pläne verfolgt und an unmittelbar Gegebenes angeknüpft hatte, entwirft jetzt in kühnen Zügen eine Philosophie der Geschichte

2.

Richard Wagner's „Philosophie".

Sehr gering ist die Zahl der Männer, die in würdiger Weise Philosophie um ihrer selbst Willen treiben; etwa hier und dort ein edles Gemüt, das in der Verbannung schmachtet.

Plato.

Zur Orientierung.

Wagner's öffentliche Kunstthätigkeit hatte ihn dazu geführt, sich mit politischen Fragen abzugeben, der Versuch aber hier praktisch einzugreifen, mit einer Katastrophe geendigt. Viele Jahre mußte infolge dessen der Meister als Flüchtling in der Fremde leben. Diese gewaltsame Absonderung von der Welt, der er durch seine persönliche Wirksamkeit zum Heil der Kunst bessernd beizukommen gehofft hatte, verschaffte ihm die Muße und die Anregung, über das Rätsel des Menschenlebens tiefere Betrachtungen anzustellen. An der Gegenwart verzweifelnd, wandte sich Wagner der Vergangenheit und der Zukunft zu. In der Vergangenheit glaubte er deutlich eine Epoche zu gewahren, wo die Kunst „das höchste Moment des menschlichen Lebens" gewesen war; die kommenden Zeiten versprachen dem sehnsüchtigen Künstler „das ihn erlösende Leben der Zukunft" (IV, 283). Dieses Hinaustreten aus der sinnlichen Gegenwart bedeutet aber das Hineintreten in eine Welt der Gedanken. Der Mann, der früher nur praktische Pläne verfolgt und an unmittelbar Gegebenes angeknüpft hatte, entwirft jetzt in kühnen Zügen eine Philosophie der Geschichte

(„Kunst und Revolution"). Zu der „Erkenntnis aus Daten" gesellt sich aber alsobald die „Erkenntnis aus Prinzipien". Denn da sein sicherer Blick ihn lehrt, daß zwar alle Zukunft aus der Vergangenheit bedingt, trotzdem aber keinerlei Schluß von dieser auf jene zulässig ist, so sieht er sich genötigt, die Erforschung dieser Zukunft auf philosophische Betrachtungen über die Natur und den Menschen, über die Wissenschaft und die Kunst, zu stützen („Kunstwerk der Zukunft"). Die weiten Umrisse einer erträumten Zukunft konnten aber dem schöpferischen Künstler (der außerdem in jenem Werke sich selbst gewissermaßen verneinte) nicht genügen; es folgt eine Philosophie des vollkommensten Dramas („Oper und Drama"), aus welcher jeder Künstler der Gegenwart endlose Anregung schöpfen kann, und in welcher wiederum die tiefsten Gedanken über Staat und Religion, über Naturwissenschaft und Sprache, über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Menschengeschlechtes, als Ergebnis von Wagner's besonderer Art, Kunstbetrachtungen anzustellen, in überreicher Fülle niedergelegt sind. — In späteren Jahren folgten dann zahlreiche Betrachtungen über „Staat und Religion" und verwandte Themen, über „Schauspieler und Sänger" und andere zur Bühnenkunst gehörige Gegenstände, namentlich aber über das große Problem einer Regeneration des Menschengeschlechtes.

Fassen wir also mit Kant Philosophie nicht bloß als „Schulbegriff", sondern vielmehr als „Weltbegriff" auf, teilen wir seine Ansicht: „Der praktische Philosoph, der Lehrer der Weisheit durch Lehre und Beispiel ist der eigentliche Philosoph" [1]), so werden wir Richard Wagner's Schriften, gleich von den ersten an, als philosophische Schriften bezeichnen müssen. Kunstästhetik hat Wagner niemals geschrieben; nur einmal, im Kunstwerk der Zukunft, streift er in seinen Betrachtungen über die verschiedenen Einzelkünste scheinbar jenes Gebiet; das gab auch zu manchem Mißverständnis Anlaß; Ästhetik ist aber Schulphilosophie; dagegen, was Wagner bietet, Weltweisheit. Eigentliche Metaphysik hat er auch nur einmal gegeben, in seiner Schrift „Beethoven" (Metaphysik der Musik); es geschah in engem Anschluß an Schopenhauer.

Daß nun die Weltanschauung eines solchen Mannes ungewöhnliches Interesse bieten muß, liegt auf der Hand. Trotzdem hat sie bisher bei weitem nicht die Beachtung gefunden, die sie verdient. Mehr als alles andere dürfte es die Neuheit des Standpunktes sein, die das Verständnis seiner Schriften und seiner gesamten Weltanschauung so sehr erschwert hat und noch heute erschwert. Wagner erblickt nämlich das gesamte Bereich des menschlichen Lebens vom Standpunkt des Dichters aus. Die Kunst ist ihm ein sicherer Maßstab; sie gilt ihm als der Herzschlag der Gesellschaft. Zunächst suchte auch er nur Belehrung über Kunst. Indem er aber die verschiedenen Phasen der öffentlichen Kunst aufdeckte, enthüllte sich seinem Blick die ganze Geschichte der Menschheit.

„Die Verdichtung ist das eigentliche Werk des dichtenden Verstandes" (IV, 100), sagt Wagner. Er verdichtet nun die weitschweifigen, verschwommenen Reihen der Begebenheiten zu farbenprächtigen, plastischen Bildern. Gleichviel, ob er von griechischer und römischer Zivilisation, von Mittelalter und Renaissance, von Mythos, Sage, Legende, Roman und Journalismus, von Shakespeare, Corneille und Goethe, von Geschichte, Sprache und Religion — — — redet, immer giebt uns Wagner in wenigen Sätzen, bisweilen in einem einzigen Satz, die Quintessenz des betreffenden Gegenstandes — nicht aber zu einer Abstraktion, im Gegenteil zu einem leicht übersehbaren Bilde verdichtet. Diese Methode ist die des Poeten; so drastisch hat sie aber wohl kein Früherer (außer Goethe) verwendet, und dem elliptischen Gedankengang folgt nicht jeder leicht. Die Rechtfertigung der Ellipse ist nämlich das Bild; gerade das Bild aber übersehen viele, weil wir nur Abstraktion ge-

[1]) Kant: Logik, III.

wohnt sind. Was nun vollends verwirrt, ist die Thatsache, daß Wagner's Schriften in keine übliche Kategorie hineinpassen. Der Künstler findet sie zu philosophisch, der Philosoph zu künstlerisch; der Historiker begreift nicht, daß die Einsichten eines großen Dichters „verdichtete Thatsachen" sind, er verachtet sie als Träumereien; der ästhetisch gebildete Träumer weicht erschrocken zurück vor dem energischen Wollen des Revolutionärs, der nichts weniger will als „l'art pour les artistes", sondern im Gegenteil mit Hilfe der Kunst die ganze Welt umzugestalten hofft. Kurz, diese Schriften verdienen in etwas die Bezeichnung Nietzsche's: „für Alle und Keinen". Mit der Zeit werden sie aber das Gemeingut Aller werden, und zwar gerade weil sie, wenn auch auf augenblickliche Veranlassungen, ja bisweilen auf längst verschollene Veranlassungen entstanden (wie „Ein Theater in Zürich" u. a.), doch weit über den Augenblick hinwegzielen. Sie sind eben philosophische Schriften; sie bergen die Weltanschauung eines großen Geistes.

Es kann nun nicht mein Zweck sein, diese weltumfassende Anschauung auf den wenigen Seiten eines Kapitels darzulegen; diesen Gegenstand so zu behandeln, wie er es verdiente, würde den Rahmen eines Werkes wie des vorliegenden überhaupt weit übersteigen. Wer aber dieses ganze Buch aufmerksam liest, namentlich wer der in den folgenden Abschnitten zu betrachtenden Regenerationslehre und Kunstlehre, ebenso wie dem Abschnitt über den „Bayreuther Gedanken" eingehende Aufmerksamkeit schenkt, wird gewiß eine klare Vorstellung von Wagner's „Philosophie" in ihren Umrissen erlangen. In diesem Abschnitt werde ich mich dagegen auf ein eng umschriebenes Vorhaben beschränken. Ohne auf den eigentlichen „Schulbegriff" der Philosophie einzugehen, da hierbei gar nichts herauskommen würde — Wagner hat sich nie mit „Schulphilosophie" abgegeben — werde ich nur in aller Kürze die Hauptzüge von Wagner's philosophischer Entwickelung darzulegen suchen. Ich bezwecke hiermit einzig, Klarheit zu schaffen. Denn wenn Kant nicht müde wird, zu betonen: nur der Selbstdenker sei ein wahrer Philosoph, so liegt hierin implicite: nur der Selbstdenker könne die Gedanken eines wahren Philosophen nachdenken. Wer es aber gar unternimmt, wie es schon geschehen ist, die Weltanschauung eines Richard Wagner in den engen Rahmen dieser oder jener Sekte hineinzuzwängen, begeht damit ein Verbrechen wider „den Freien und Selbsteigenen". Not thut es dagegen, die äußerlichen Hindernisse hinwegzuräumen, die in diesem Falle einem vollen Verständnis unleugbar im Wege stehen.

Dichter und Philosoph.

Wagner gesteht: „Dem Dichter ist es eigen, in der inneren Anschauung des Wesens der Welt reifer zu sein, als in der abstrakt bewußten Erkenntnis" (VIII, 10), und an einer anderen Stelle klagt er sich in Bezug auf seine Züricher Schriften, der „Voreiligkeit und Undeutlichkeit im Gebrauche philosophischer Schemata" (III, 4) an. Mit diesen zwei Aussprüchen sind die Schwierigkeiten, die ich meine, genau bezeichnet.

Die Begriffsbildung hält beim Dichter nicht Schritt mit der Anschauung.

Alle solche Unterscheidungen sind natürlich nur relativ: jeder große Denker ist ein Dichter, und die abstrakte Erkenntnis, d. h. die Erkenntnis in Worten, wird niemals seiner Weltanschauung kongruent, oder auch nur entfernt adäquat sein; es kann aber ein Mehr oder Weniger geben, und da der Künstler seiner ganzen Anlage gemäß mehr schaut und weniger abstrahiert als ein anderer Denker, so wird offenbar bei ihm das Mißverhältnis am störendsten sein. Dieses Mißverhältnis wäre also schon eine Quelle von Mißverständnissen, auf die ich den Leser hiermit aufmerksam mache.

Zu diesem unausgleichbaren Mißverhältnis kam aber in einigen von Wagner's wichtigsten Schriften eingestandenermaßen eine „Undeutlichkeit im Gebrauche philosophischer Schemata"; der Verfasser bezeichnet selber diese Undeutlichkeit als „Verwirrung". Nicht

allein waren also die Worte ihrer Aufgabe überhaupt nicht gewachsen, sondern der voreilige Künstler hat, indem er das erste beste Schema, das ihm in die Hände fiel, das Feuerbach'sche, benutzte, an wichtigen Stellen Worte gebraucht, die nicht dahin gehörten, Worte, die (wie der Franzose sagt) an seinen Gedanken Verrat ausübten. Er selber hatte dem Gebrauch dieses oder jenes terminus technicus weit weniger Gewicht beigelegt als seine Leser; ihm galt es einzig, Anderen eine klare Anschauung mitzuteilen; die Anderen griffen aber gerade das „Technische" auf. — Zu jener ersten Quelle von Mißverständnissen kommt also — wenigstens für die Züricher Schriften — eine sehr ergiebige zweite hinzu! — Ich glaube aber, daß diese zweite Quelle ebensowenig wie die erste jemals ganz versiegt ist. Wagner äußerte einmal: „ich kann nur in Kunstwerken sprechen" (R. 69); und wenn er auch 1856 wähnte, Schopenhauer habe ihm „die seinen Anschauungen vollkommen kongruierenden Begriffe geliefert", so hat er vermutlich doch sehr bald empfunden, daß diese Kongruenz keineswegs eine ganz „vollkommene" war. Der Gebrauch des Feuerbach'schen Schemas hatte große „Verwirrung" angerichtet, auch der des Schopenhauer'schen hat hier und da irregeleitet.

Unser wichtigstes Geschäft wird also jetzt sein, das Verhältnis Wagner's zu Feuerbach und zu Schopenhauer in seinen wesentlichen Zügen festzustellen. Das allein kann ein volles Verständnis von Wagner's philosophischer Weltanschauung anbahnen. Die Aufgabe wird dadurch vereinfacht, daß keine anderen als diese zwei Namen in Betracht kommen. Mit Schulphilosophie scheint, wie gesagt, Wagner sich niemals beschäftigt zu haben; selbst solche Namen wie Kant und Hegel kommen unter seiner Feder höchst selten vor und dann wohl immer in einer Weise, die keine vertrautere Bekanntschaft mit den Werken dieser Männer vermuten läßt. Die Art aber, wie er dazu kam, sich erst von Feuerbach und später von Schopenhauer „Begriffe zu seinen Anschauungen liefern" zu lassen, ist so bezeichnend, daß sie schon an und für sich einen vorzüglichen Einblick in Wagner's „Philosophie" gewährt.

Wagner und Feuerbach.

Von der Philosophie Hegel's sagt Wagner, es sei ihr gelungen: „die Köpfe der Deutschen dermaßen zu dem bloßen Erfassen des Problems der Philosophie unfähig zu machen, daß seitdem gar keine Philosophie zu haben für die eigentliche rechte Philosophie gilt" (VIII, 60). In diese Worte dürfte auch eine ganz persönliche Erfahrung eingeschlossen sein.

Daß ein weltumfassender Geist, wie der Wagner's, das „metaphysische Bedürfnis" empfinden mußte, ist sicher, um so sicherer als dieses Bedürfnis, wie Schopenhauer richtig bemerkt, sich dann „am stärksten fühlbar macht, wenn das Ansehen der Glaubenslehre mehr und mehr gesunken ist". In der „reinen Vernunft" Kant's aber konnte der Künstler gewiß sich niemals heimisch fühlen, noch weniger in dem „absoluten Geist" Hegel's, in dessen Schriften er fast auf jeder Seite Gedanken begegnete, die ihn geradezu abstoßen mußten. Was sollte z. B. ein Künstler bei diesen Worten empfinden: „Je gebildeter ein Mensch, desto weniger bedarf er der unmittelbaren Anschauung"? Wie sollte er einem Philosophen zustimmen, der die Behauptung wagt: „In dem Staat ist der Geist zur schönen Körperlichkeit ausgebildet", und der von der Kunst lehrt: „in ihr hören die Leidenschaften auf"? Und da wandte sich, wie so mancher Andere, der sehnsuchtsvolle Künstler voller Verzweiflung jenem Philosophen zu, der ausdrücklich; „das Wesen der Philosophie in die Negation der Philosophie setzte" (Feuerbach: Sämtliche Werke, VII, 11).

Heute, wo Feuerbach's Name gänzlich verblaßt ist, und die Lektüre seiner Schriften uns fast ebenso trostlos langweilig anwidert wie die der Reden im Frankfurter Parlament,

heute bedarf es eines großen Aufwandes von Phantasie, um sich den Ruhm zu vergegenwärtigen, den dieser Anti-Philosoph zur Zeit der deutschen Revolutionen genoß. Diese übertriebene Notorietät verdankte Feuerbach einem ganzen Komplex von Umständen: die einen trauten ihm, weil er aus Hegel's Schule hervorgegangen war, die anderen, im Gegenteil, weil er gerade diese Philosophie über den Haufen warf; — die Freidenker jauchzten ihm zu als einem Religionszerstörer, fromme Gemüter aber meinten (wie er selber), seine Lehre verleugne den gewesenen Theologen nicht, sie sei „die eigentliche Religionsphilosophie", sie „gewinne dem Leben als solchem religiöse Bedeutung ab" (a. a. O.), „die Philosophie müsse als Philosophie Religion werden";[1]) die Büchner, Moleschott und Vogt begrüßten ihn als den Philosophen des Materialismus, auf der anderen Seite fühlten sich aber auch angehende Schopenhauerianer, wie J. Frauenstädt,[2]) dem Manne verwandt, der geschrieben hatte: „Rückwärts stimme ich den Materialisten vollkommen bei, aber nicht vorwärts".[3]) Eines aber mußte die Männer aller Parteien zu Feuerbach hinziehen: sein makelloser Charakter. Er war zugleich ein Muster der Gelehrsamkeit, ein Muster der Bescheidenheit und ein Muster der furchtlosen Liebe zur Wahrheit. Seine Schriften hat Schopenhauer wohl etwas gar zu streng als „verboses Gewäsch" verurteilt; jedenfalls bezeugen sie, sowie sein ganzes Leben, ein edles, gänzlich uneigennütziges, ideales Streben.

Diesem ehrlichen Philosophen (wahrlich eine rara avis) vertraute sich nun Richard Wagner an. Was ihn für Feuerbach besonders einnahm, war die Thatsache: „daß dieser der Philosophie (in welcher er einzig die verkappte Theologie aufgefunden zu haben glaubte) den Abschied gab, und dafür einer Auffassung des menschlichen Wesens sich zuwendete, in welcher Wagner deutlich den von ihm gemeinten künstlerischen Menschen wieder zu erkennen glaubte" (III, 4). Und diese Worte aus den siebziger Jahren haben nicht bloß die Bedeutung einer retrospektiven Rechtfertigung; denn in demselben Monat, in dem er das „Kunstwerk der Zukunft" beendete, am 21. November 1849, schrieb Wagner an seinen jugendlichen Freund, Karl Ritter: „Feuerbach geht endlich aber doch im Menschen auf, und darin ist er so wichtig, namentlich der absoluten Philosophie gegenüber, bei der der Mensch im Philosophen aufgeht".[4]) — Nicht also dem Philosophen Feuerbach vertraute sich Wagner an, sondern dem Gegner der abstrakten (oder wie Wagner hier sagt, der absoluten) Philosophie, dem Philosophen, dessen Streben dahin gerichtet ist, „im Menschen aufzugehen"! — Das Verhältnis Wagner's zu Feuerbach ist folglich vornehmlich ein moralisches; es ist die Sympathie für eine auf das rein Menschliche gerichtete Geistesrichtung.

Schon diese Erwägung wird die auffallende Thatsache, daß wir in Wagner's Schriften aus der Züricher Zeit nur einige ganz allgemeine Berührungspunkte mit Feuerbach antreffen, aber gar keine eigentlich philosophische, einigermaßen begreiflich erscheinen lassen. Eine weitere Erklärung liefert das bisher unbeachtet gebliebene Faktum, daß, als Wagner diese Schriften verfaßte, in denen er „in voreiliger Weise Feuerbach'sche Schemata" gebrauchte, er nur sehr weniges aus Feuerbach's Werken kannte! In seinem allerersten Brief an den Verleger Wigand (vom 4. August 1849; vergl. den Brief an Liszt vom selben Datum) in dem Begleitschreiben zum Manuskript von „Die Kunst und die Revolution", klagt nämlich Wagner: „Leider ist es mir hier noch nicht möglich geworden, von Feuer-

[1]) Nachlaß, herausg. von Karl Grün, I, 409.
[2]) Brief vom 2. Februar 1839 (Karl Grün, I, 300).
[3]) „Nachgelassene Aphorismen" (Grün, II, 308).
[4]) Unveröffentlichter Brief, Autograph im Besitz des Monsieur Alfred Bovet.

bach's Werken mehr als den dritten Band mit den Gedanken über Tod und Unsterblichkeit zur Kenntnis zu erhalten".[1]) Diesen Wink verstand Wigand nicht; denn ein Jahr später, im Juni 1850, bittet Wagner Uhlig, ihm Feuerbach's Schriften doch ja durch Wigand zuschicken zu lassen, und am 27. Juli 1850 wiederholt er diese Bitte; damals war aber „Das Kunstwerk der Zukunft" schon längst im Buchhandel. — Wir wissen also mit Bestimmtheit, daß, als Wagner seine ersten „revolutionären" Schriften verfaßte und sein „Kunstwerk der Zukunft" Feuerbach widmete, er nichts weiter von diesem Philosophen kannte, als jene eine, einzige Jugendarbeit.

Was hier dem Meister mit Feuerbach geschah, ist ihm häufig im Leben geschehen. Er hat Feuerbach auf guten Glauben bewundert. Angeregt durch eine der frühesten und geistvollsten Schriften dieses Philosophen („Gedanken über Tod und Unsterblichkeit"), in welcher derselbe alle seine Vorzüge mit nur wenigen seiner Mängel entfaltete, wo er Gemüt und Witz und Gelehrsamkeit in kurzen Abhandlungen und in Aphorismen niederlegte, ohne sich an konstruktive Arbeiten in großem Stil heranzuwagen, hat des Meisters dichterische Phantasie sich für einen Feuerbach erwärmt, dem der wirkliche Einsiedler von Bruckberg nur sehr wenig entsprach. Er fand auch einige Gedanken in Feuerbach's „Tod und Unsterblichkeit", die mit seinen eigenen vollkommen übereinstimmten, z. B. „höchstes Sein: gemeinschaftliches Sein", „der Tod: die letzte Bewährung der Liebe", „das Kunstgenie produziert nicht aus Verstand, Wille und Bewußtsein", die Abweisung des Materialismus als unzulänglich, die „Hoffnung auf die geschichtliche Zukunft" und noch einiges andere.[2]) Aber auch diese Gedanken erscheinen bei Wagner in so gänzlich anderer Beleuchtung, sie sind Bestandteile einer so wesentlich unterschiedenen Weltanschauung, daß einzig Wortklauberei eine Abhängigkeit Wagner's von Feuerbach daraus folgern kann. — Es bleiben lediglich einzelne Worte, einzelne Begriffe, die Wagner Feuerbach wirklich entnommen hat: Willkür und Unwillkür, Sinnlichkeit, Not ꝛc. Sie entsprachen aber so wenig den wahren Gedanken des Meisters, daß er sich später (Einleitung zum dritten und vierten Bande der Ges. Schr.) zu einer Erläuterung herbeilassen mußte, um beständiges Mißverständnis zu verhüten. — Auf Feuerbach's Rechnung mögen auch zum Teil die heftigen Angriffe gegen die christliche Kirche in „Die Kunst und die Revolution" zu stellen sein; denn gerade in seinen „Gedanken über Tod und Unsterblichkeit" nennt Feuerbach die Religion: „den heiligen Rest der ursprünglichen Roheit, Barbarei und Abergläubischkeit des Menschengeschlechts", während er sich später sehr mäßigte und sich dagegen verwahrte, daß man sein Verhältnis zur Religion als „ein nur verneinendes" auffasse (Ges. Schr. VII, 361).

Kurz, Feuerbach hat Wagner's Begriffe mehr verwirrt als geklärt; er hat ihm die Mitteilung dessen, was er sagen wollte, erschwert; im ganzen aber ist dieser nachteilige Einfluß von geringer Bedeutung. Fast ebenso geringfügig bleibt der Nutzen, den Feuerbach ihm durch einige Anregungen gebracht haben mag.

Ein Glück ist es aber, daß Wagner seine grundlegenden Schriften beendet hatte, ehe er in die Lage kam, die eigentliche Philosophie Feuerbach's gründlicher zu studieren. Denn aus einem Brief an Roeckel vom 25. Januar 1854 ersehen wir, welches Unheil das „verbose Gewäsch" bei einem so kräftig verlangenden Geist mit der Zeit hätte anrichten können. Wagner giebt hier seinem Freunde eine Paraphrase von Absatz 30 und ff. aus Feuerbach's Grundsätze der Philosophie der Zukunft: „Wahrheit, Wirklichkeit, Sinnlichkeit sind identisch" und „nur in der Liebe ist das Endliche das Unendliche".[3]) Wenn

[1]) Ungedruckter Brief, Autograph im Besitz des Herrn Dr. Potpischnegg.
[2]) Feuerbach: Ges. Schriften, III, 3, 16, 50, 55, 301.
[3]) — „ — II, 321, 323.

auch in Wagner's Brief in manchem Wort der Geist des Künstlers plötzlich aufblitzt, wir fühlen doch (was in keiner von Wagner's Schriften der Fall), daß die bleierne Atmosphäre Feuerbach'scher Impotenz uns umfängt und erstickt. Wir empfinden lebhaft, was der Meister bald darauf an denselben Roeckel berichtet, daß er, als er ihm damals schrieb, „sich selbst entfremdet gewesen" (R. 65). Er sollte aber sehr bald sich selbst wiederfinden! Denn wenige Wochen nach dem Brief vom Januar 1854 kam als „Himmelsgeschenk in seine Einsamkeit" (L. II, 45) Schopenhauer's: Die Welt als Wille und Vorstellung; der Bann war gebrochen.

Über Feuerbach wäre noch viel zu sagen, namentlich auch darauf hinzuweisen, daß es mannigfache Berührungspunkte zwischen ihm und Schopenhauer giebt, und daß es gerade diese Punkte sind, deren Wagner sich bemächtigt hatte; so daß wenn auch Feuerbach — der erst sehr spät sich mit Schopenhauer zu beschäftigen begann, und der dessen Namen in seinen sämtlichen Werken nicht ein einzigesmal richtig buchstabiert — meistens gegen Schopenhauer polemisiert, er nichtsdestoweniger Richard Wagner geradezu als Brücke zu Schopenhauer dienen konnte und gedient hat.[1])

Diese transitorische Bedeutung ist die einzige, die wir dem edelherzigen, liebenswürdigen Mann im Leben Wagner's werden zuerkennen können.

Wagner und Schopenhauer.

Feuerbach hat dem Meister einige Formeln für sein Denken geliefert; Schopenhauer brachte ihm eine Form. Feuerbach's immense Gelehrsamkeit mag Wagner Material zugeführt haben: Bausteine, Ziegeln, Schutt, Marmorblöcke, alles durcheinander; Schopenhauer dagegen war ein ihm zur Seite stehender Architekt.

Feuerbach war protestantischer Theolog und Schüler Hegel's; ungeachtet seines Freidenkens verlor er das engherzig Pfäffische nie ganz, der Gottesgelehrte haftete ihm ebenso fest an wie Ernest Renan der Priestertalar.[2]) Wir finden auch nicht bei ihm, wie bei Kant (dem großen „Abstrakten") die geniale Anlage mindestens zur „abstrakten Anschaulichkeit", zur Geometrie; trotz seiner verzweiflungsvollen Anstrengungen, Wurzeln hinunterzuschlagen in die gesunde Empirie, blieb Feuerbach hoch oben in der trockenen Luft abstrakter Begriffsbildung, ein armer Parasit an dem abgedorrten Baume des Hegelianismus. Und was den rationalistischen Feldzug Feuerbach's gegen die Kirche anbelangt, so glich er dem der achtundvierziger Demokraten gegen das Königtum: kleine Gedanken, kleine Mittel, kleine Erfolge. — Schopenhauer hingegen hat die Philosophie von Grund aus revolutioniert, indem er als erstes Prinzip die Erkenntnis aufstellte: „Wirklich liegt alle Wahrheit und alle Weisheit zuletzt in der Anschauung". Die wahre Kühnheit bestand in dem Angriff gegen die Quelle alles Rationalismus, gleichviel ob fromm oder freidenkerisch, reaktionär oder revolutionär, d. h. sie bestand in der Verkündigung der untergeordneten Stellung des Intellektes dem Willen gegenüber und der abstrakten Erkenntnis im Verhältnis zur anschaulichen. In der Person Schopenhauer's hat außer-

---

[1]) Feuerbach selber hat sich in seinen letzten Jahren immer mehr zu Schopenhauer hingezogen gefühlt. In einem nachgelassenen Fragment, „Zur Moralphilosophie", schreibt er: „Der vor den übrigen deutschen spekulativen Philosophen durch seine Unumwundenheit, Klarheit und Bestimmtheit ausgezeichnete Schopenhauer hat im Gegensatz zu den hohlen philosophischen Moralprinzipien das Mitleid als die Grundlage der Moral — — — hervorgehoben" ꝛc. (vergl. Karl Grün: L. Feuerbach in seinem Briefwechsel und Nachlaß, S. 294); ja, Feuerbach belegt sich selber mit dem Titel Pessimist! (ebenda S. 320).

[2]) Treffend sagt in „Der Einzige und sein Eigentum" Max Stirner: „Feuerbach giebt uns nur eine theologische Befreiung von der Theologie und Religion".

dem Kant's Behauptung sich bewahrheitet: „Das Genie schlage bei den Deutschen mehr in die Wurzel". Mit dem unfehlbaren Instinkt eines Baumes ist Schopenhauer dem nährlosen Boden ausgewichen und hat seine Nahrung leitenden Wurzeln nur in das Beste — aber in alles Beste — tief hineingesenkt: das Christentum und die urarische religiöse Welterkenntnis Indiens, das ganze Bereich menschlicher Kunst, von Phidias bis Beethoven, die gesamte Naturwissenschaft, durch eingehende Studien fachmännisch beherrscht, das metaphysische Denken, überall wo es zum intensivsten Leuchten gelangte — aber nur da — von Plato bis Kant: das ist der verschwenderisch reich geartete Nährboden der Weltanschauung Schopenhauer's. Ihre individuelle Gestaltung ist gewissermaßen nebensächlich; sie mag nicht jedem zusagen; gerade hier kann die „Gleichung des persönlichen Irrtums" zur Anwendung kommen: auch zwischen Wagner und Schopenhauer gab es einschneidende Divergenzen. Wer aber auf Schopenhauer baut, baut auf einen Felsen; das erkannte der Meister und blieb ihm von 1854 an bis zu seinem Tode treu. Feuerbach war nur eine vorübergehende Episode, der letzte Widerhall der „dummen Streiche" der Revolutionszeit; die Bekanntschaft mit Schopenhauer dagegen, diesem „genialsten der Menschen" (wie Graf Leo Tolstoi ihn nennt), ist das bedeutungsvollste Ereignis in Wagner's ganzem Leben. Erst hierdurch erhielt sein Geist das frischthätige Gefäß einer allumfassenden Weltanschauung, erst hierdurch verschmolzen in Wagner's Brust die „so wunderlich auseinandergegangenen" (R. 65) Teile seines eigenen Wesens — der Denker und der Dichter — von neuem zu einer harmonischen, nach allen Seiten hin bewußten Persönlichkeit: der Denker vertiefte sich, der Künstler erstarkte, des Politikers Ansichten wurden klarer, der christliche Geist — des Mitleids, der Sehnsucht nach Erlösung, der Treue bis zum Tod, der Ergebenheit in den Willen einer höheren Macht — zog wieder ein in das Herz, aus dem schon viele Jahre früher Tannhäuser und Lohengrin und der Holländer hervorgequollen waren. Über des Meisters Arbeitstisch hing einzig das Bild des großen Weltweisen; und an Lenbach, den Urheber des herrlichen Bildnisses, schrieb Wagner (1868): „Ich habe die eine Hoffnung für die Kultur des deutschen Geistes, daß die Zeit komme, in welcher Schopenhauer zum Gesetz für unser Denken und Erkennen gemacht werde".[1])

Verwandtschaft mit Schopenhauer.

Daß Wagner, als er Schopenhauer's Philosophie kennen lernte, sie sofort sich zu eigen machte und von nun an unbeirrt in ihr weiterlebte, kommt daher, daß diese Weltanschauung von jeher die seine war, — nicht als System der Begriffe, wohl aber als Instinkt und namentlich als künstlerische Intuition. Es ist durchaus nicht — wie etliche gemeint haben — das Ergebnis einer „geistigen Entwickelung", daß Wagner im Jahre 1854 Anhänger Schopenhauer's wurde; er wäre es auch 1844 geworden, wenn der Zufall ihm „Die Welt als Wille und Vorstellung" — das von der gesamten deutschen Philomathie so sorgsam totgeschwiegene, „sekretierte" Werk — schon damals in die Hände gespielt hätte. Schopenhauer bedeutet nicht für ihn die Entdeckung eines neuen Landes, sondern die Rückkehr in die ureigene Heimat. Nur offenbart ihm der klare Geist Schopenhauer's in dieser eigenen, alten Heimat manches, was er vorher nicht deutlich erblickt hatte. Kurz nachdem er Schopenhauer's Hauptwerk zum erstenmale durchgelesen hatte, schrieb Wagner an Liszt: „Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum

[1]) Schemann: Schopenhauer-Briefe, S. 510. — Daß Wagner mit dieser Anschauung nicht allein steht, beweisen folgende Worte Deussen's, in dem 1894 erschienenen ersten Band seiner „Allgemeinen Geschichte der Philosophie" (S. 22): „Kant ist der Begründer, Schopenhauer der Vollender eines einheitlichen, durchaus auf der Erfahrung gegründeten, durchaus mit sich selbst übereinstimmenden metaphysischen Lehrsystemes, welches — — für absehbare Zeiten die Grundlage alles wissenschaftlichen und religiösen Denkens der Menschheit werden und bleiben wird".

Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend. Mir kam er natürlich nicht neu, und niemand kann ihn überhaupt denken, in dem er nicht bereits lebte. Aber zu dieser Klarheit erweckt hat mir ihn erst dieser Philosoph" (L. II, 45). — Zahlreiche Beweise kann man dafür anführen, daß nicht bloß dieser Gedanke Schopenhauer's, sondern auch andere seiner grundlegenden Anschauungen in Wagner schon lange vor 1854 ganz bestimmte Gestalt gewonnen hatten.

Der „Wille".

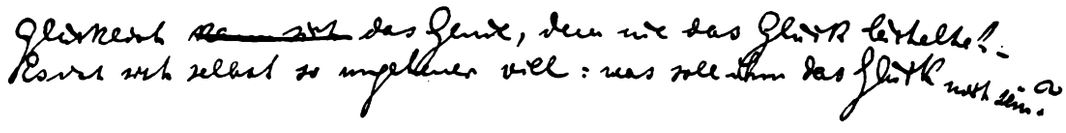
Gleich auf der ersten Seite von „Das Kunstwerk der Zukunft" (1849), lesen wir: „Die Natur erzeugt und gestaltet absichtslos und unwillkürlich nach Bedürfnis, daher aus Notwendigkeit: dieselbe Notwendigkeit ist die zeugende und gestaltende Kraft des menschlichen Lebens; nur was absichtslos und unwillkürlich, entspringt dem wirklichen Bedürfnis, nur im Bedürfnisse liegt aber der Grund des Lebens. — Die Notwendigkeit in der Natur erkennt der Mensch nur aus dem Zusammenhange ihrer Erscheinungen: so lange er diesen nicht erfaßt, dünkt sie ihn Willkür" (III, 53). Das sind unter Feuerbach'scher Maske Kant-Schopenhauer'sche Gedanken. Im Gegensatz zu Humboldt's: „Die Natur ist das Reich der Freiheit", hatte Schopenhauer erkannt: „Notwendigkeit ist das Reich der Natur". — Den Begriff „Wille" besitzt Wagner noch nicht, wohl aber die Anschauung; er quält sich in den Züricher Schriften mit der Feuerbach'schen Unwillkür, mit Not und mit Absichtslosigkeit, in dem vergeblichen Streben, sich selbst zu begreifen und sich Anderen verständlich mitzuteilen. Die vollkommene Übereinstimmung mit Schopenhauer zeigt sich aber namentlich dort unverkennbar, wo von dem Gesetze künstlerischer (genialer) Produktivität die Rede ist. „Wohl verfährt der Künstler zunächst nicht unmittelbar; sein Schaffen ist allerdings ein vermittelndes, auswählendes, willkürliches: aber gerade da, wo er vermittelt und auswählt, ist das Werk seiner Thätigkeit noch nicht das Kunstwerk; sein Verfahren ist vielmehr das der Wissenschaft, der suchenden, forschenden, daher willkürlichen und irrenden. Erst da, wo die Wahl getroffen ist, wo diese Wahl eine notwendige war und das Notwendige erwählte — — erst da tritt das Kunstwerk in das Leben, erst da ist es etwas Wirkliches, sich selbst Bestimmendes, Unmittelbares" (Kunstwerk der Zukunft, III, 57). Das lehrt Wagner; nun höre man Schopenhauer: „Daraus, daß die Erkenntnisweise des Genies wesentlich die von allem Wollen und seinen Beziehungen gereinigte ist, folgt, daß die Werke desselben nicht aus Absicht oder Willkür hervorgehen, sondern es dabei geleitet ist von einer instinktartigen Notwendigkeit" (Sämtliche Werke, III, 433). — Daß wir in „Oper und Drama" dem überraschenden Satz begegnen: „Raum und Zeit sind an sich nichts" (IV, 253), mag hier nur ebenso nebenbei Erwähnung finden wie in jener Schrift. Von entscheidendster Wichtigkeit ist dagegen die Herabsetzung der abstrakten Erkenntnis der anschaulichen gegenüber. Es bildet dies ein immer wiederkehrendes Thema in Wagner's Züricher Schriften. Ein einziges Citat soll das Gesagte belegen: „Die Philosophie mochte mit noch so redlichem Bemühen den Zusammenhang der Natur zu erfassen suchen: hier gerade zeigte es sich, wie unfähig die Macht der abstrakten Intelligenz ist" (III, 172). Hiermit trifft Wagner den Kernpunkt der Schopenhauer'schen Philosophie, die sich namentlich dadurch von allen anderen unterscheidet und ihre schöpferische Macht bekundet, daß sie die abstrakte Erkenntnis als „die sekundäre, die schlechtere Erkenntnis, den bloßen Schatten eigentlicher Erkenntnis" aufdeckt. — — — Mit dem Ausdruck „Kernpunkt" habe ich vielleicht zu viel gesagt; diese Erkenntnis der sekundären Natur der abstrakten Intelligenz der anschaulichen gegenüber ist aber der entscheidende und genetisch unerläßliche Schritt, um zu dem wahren Kern der Philosophie Schopenhauer's zu gelangen: die Erkenntnis der sekundären Natur des Intellektes überhaupt. Hat Wagner diesen letzten, entscheidenden Schritt vollführt, ehe er Schopenhauer kannte?

Vollführt vielleicht nicht; angedeutet, ahnungsvoll darauf hingewiesen häufig; namentlich in der späteren Schrift „Oper und Drama", wo das metaphysische Denken sich an dem hohen Problem des vollkommensten Kunstwerkes bereits sehr geklärt hat. Da finden wir dann solche Worte wie: „das richtige Bewußtsein ist Wissen von unserem Unbewußtsein. — — Der Verstand kann nichts anderes wissen als die Rechtfertigung des Gefühles, denn er selbst ist nur die Ruhe, welche der zeugenden Erregung des Gefühles folgt: er selbst rechtfertigt sich nur, wenn er aus dem unwillkürlichen Gefühle sich bedingt weiß — — —" (IV, 95).[1]) Hier und an ähnlichen Stellen ist der Meister jener grundlegenden Erkenntnis Schopenhauer's sehr nahe getreten; es ist wenigstens eine Ahnung, nach seiner eigenen Definition dieses Wortes: „das unwillkürliche Verlangen der Empfindung nach Bestimmung durch einen Gegenstand, den sie aus der Kraft ihres Bedürfnisses wiederum selbst voraus bestimmt, und zwar als einen solchen, der ihr entsprechen muß, und dessen sie deshalb harrt" (IV, 233). Wagner harrte nur noch auf Schopenhauer.

Neben solchen auffallenden Fällen von Übereinstimmung auf metaphysischem Gebiete finden wir andere im Bereiche der Ethik von nicht geringerem Gewicht. Sie dienen dazu, das Bild der geistigen Verwandtschaft zu vollenden.

Der Pessimismus.

Der Pessimismus z. B. taucht immer wieder bei Wagner auf, trotz seiner Versuche die Feuerbach'sche „Glückseligkeitslehre" „mit höchster Gewaltsamkeit aufrecht zu erhalten" (R. 66). Wahrscheinlich beherbergt die Seele jedes sehr thatkräftigen Mannes eine pessimistische Grundanschaunng; war doch selbst des herrlichen Helden Oliver Cromwell's letzte Lehre: „Liebet nicht diese Welt; ich sage Euch, es ist nicht gut, daß Ihr diese Welt liebet!" — Im Sommer 1852 schreibt Wagner: „Überhaupt werden meine Ansichten über das Menschengeschlecht immer düsterer; meist glaube ich doch empfinden zu müssen, daß diese Gattung vollständig zu Grunde gehen muß" (U. 205). Im Januar 1854 (zehn Tage vor dem Feuerbachbrief an Roeckel) schreibt er an Liszt: „Ich glaube nicht mehr, und kenne nur noch eine Hoffnung: einen Schlaf, einen Schlaf so tief, so tief — daß alles Gefühl der Lebenspein aufhört" (L. II, 6). Schon 1841 hatte er ausgerufen:



Faksimile aus der Originalhandschrift (Schriften Bd. I, S. 228).

und gleich nach dem Bekanntwerden mit Schopenhauer seufzt er erleichtert auf: „Mir fiel es schon längst schwer, dem steten Andrang der Erscheinungen auf meine Erkenntnis gegenüber, mich auf optimistischen Füßen zu erhalten" (R. 54). — In dieser Beziehung ist auch Wagner's Begeisterung für Hafis, in den Jahren 1852—53, recht lehrreich; denn aus welcher echt pessimistischen Weltanschauung Hafisens Lebenslust hervorgeht, schimmert durch viele seiner Lieder hindurch, erhellt aber noch deutlicher aus den Gedichten seines großen Vorgängers und Vorbildes, Omar Khayyam; und von Hafis sagt Wagner (Oktober 1852): „Er ist der größte und erhabenste Philosoph. So sicher und unumstößlich gewiß wie er, hat noch Niemand um die Sache gewußt" (U. 237). — Sehr auffallend ist es, daß sich das indische „Tat-tvam-asi" als künstlerisches Glaubensbekenntnis in dem

[1]) Ganz Plato, und insofern ganz Schopenhauer, ist der überraschende Gedanke: „die richtige Erkenntnis ist Wiedererkennung" (IV, 95).

Satze aus „Oper und Drama" findet: die Kunst sei die Erfüllung des Verlangens, sich selbst in den Erscheinungen der Außenwelt wieder zu finden (vergl. IV, 42). Noch auffallender aber ist das starke Hervorheben des Mitleids, als moralische Triebfeder, in Wagner's Schriften und Werken, von der früheſten Zeit an; es ist dies das fundamentale Merkmal der moralischen Individualität Wagner's.

Das Mitleid.

In Wagner's Novelle „Ein Ende in Paris", aus dem Jahre 1840, stürzt der hungernde deutsche Musiker bewußtlos zusammen; er wird durch das Lecken seines treuen Hundes geweckt: „Ich richtete mich auf, und in einem hellen Momente begriff ich sogleich die wichtigste meiner Pflichten: dem Hunde Nahrung zu verschaffen. Ein einsichtsvoller Marchand d'Habits reichte mir mehrere Sous für mein schlechtes Gilet. Mein Hund fraß, und was er übrig ließ, verzehrte ich" (I, 161). Aus den selben Jahren datiert folgende schöne Stelle: „Seitdem er liebt, ist er nicht mehr der rauhe, unerbittliche Jäger, der beim Abschlachten des Wildes sich am Blute berauschte; sein Mädchen hat ihn das Göttliche der Schöpfung zu erkennen und die geheimnisvoll aus der Waldstille zu ihm redenden Stimmen zu vernehmen gelehrt. Jetzt fühlt er sich oft von Mitleid ergriffen, wenn leicht und zierlich das Reh durch die Gebüsche hüpft; dann erfüllt er mit widerwilligem Zagen seine Berufspflicht, und er kann weinen, wenn er die Thräne im Auge des gemordeten edlen Wildes zu seinen Füßen gewahrt" (Der Freischütz, I, 261). Schon zehn Jahre früher, in seinem allerersten Bühnenwerk, Die Feen, hatte Wagner diesem Mitleid mit dem Tier ergreifenden musikalischen Ausdruck verliehen in Arindal's Worten: „O seht! das Tier kann weinen! Die Thräne glänzt in seinem Aug'; o, wie's gebrochen nach mir schaut!"[1])

Fassen wir die Züge der Verwandtschaft zwischen Wagner und Schopenhauer noch einmal zusammen.

Übereinstimmung mit Schopenhauer.

Nach Schopenhauer zerfällt die Metaphysik in drei Teile: Metaphysik der Natur, Metaphysik des Schönen, Metaphysik der Sitten. In der Metaphysik der Natur ahnte Wagner Schopenhauer's Lösung des Problems, in der Metaphysik des Schönen verhinderte einzig das mangelhafte Begriffsschema die volle Übereinstimmung noch ehe er Schopenhauer's Philosophie kennen gelernt hatte, in der Metaphysik der Sitten herrschte spontane absolute Identität in der praktischen „moralischen" Anwendung, und das starke Betonen des Mitleids mit dem Tier bei Wagner zeigt eine — sozusagen empirische — „Durchschauung des principii individuationis" unzweifelhaft an. — Richard Wagner war einem Manne zu vergleichen, dessen Sehkraft im Laufe einer langen, dunklen Nacht immer schärfer geworden, so daß er alle Gegenstände um sich herum schon erkennt, die näheren sogar sehr deutlich, die ferneren aber noch verschwommen und wie mit der Finsternis durchwoben. Da kam Schopenhauer und es wurde Tag! Darum habe ich so eindringlich auf die Übereinstimmung von Wagner's philosophischen Überzeugungen mit Schopenhauer's Lehren — noch ehe er Schopenhauer's Namen kannte — hingewiesen. Hieraus geht außerdem hervor, daß, wäre der Meister 1854 gestorben, wir fast unfehlbar seine früheren Schriften falsch deuten würden, da, wie er selber sagt, „seine Begriffe mit seinen Anschauungen damals nicht kongruierten"; jetzt aber wird uns alles sonnenhell, weil eben Schopenhauer ihm diese kongruierenden Begriffe für die schon längst lebendigen Anschauungen lieferte. Was wir also hier erleben, ist nichts weniger als eine Umkehr, es ist auch nicht die Aufdeckung einer vorher ungeahnten Welt, sondern es ist die taghelle Beleuchtung der schon vorhandenen. Der Unterschied ist allerdings so groß wie der zwischen Tag und Nacht; größer aber nicht.

[1]) Siehe das Faksimile im ersten Teil des dritten Kapitels.

Noch eins folgt aber aus dem Gesagten.

Nicht nur, um Wagner's „vorschopenhauerische" Schriften richtig zu verstehen, sondern auch um seine späteren, gereifteren, philosophischen Anschauungen kennen zu lernen, muß man mit der Weltanschauung Schopenhauer's gründlich vertraut sein. Denn der Künstler hat es sich nicht beikommen lassen, das, was der große Philosoph in einzig gültiger Weise ausgesprochen hatte, noch einmal zu wiederholen. Ja, er hat es sogar verschmäht, an seinen Kunstschriften aus den Züricher Jahren verbessernde Änderungen vorzunehmen, da er in der Schwierigkeit, die sie dem Verständnis in ihrer jetzigen Form bieten, eine „dem ernsten Forscher sich empfehlende Eigentümlichkeit erkannte" (Widmung der zweiten Auflage von Oper und Drama, 1863, VIII, 248). — Ein einziges Mal, in seiner Schrift „Beethoven" (1870), hat Wagner gewissermaßen ein philosophisches Ergänzungskapitel zu Schopenhauer's „Metaphysik der Musik" geliefert; diese Ergänzung war eine Notwendigkeit, da der Philosoph, wenn er auch gerade auf diesem Gebiete bahnbrechend vorging, dennoch infolge seiner geringen Vertrautheit mit den Werken der Tonkunst, manche tiefe Einsicht, die seine eigene Lehre eröffnete, unaufgedeckt ließ, und im Einzelnen Irrtümliches vorbrachte.[1]) Sonst aber ist es bezeichnend, daß Wagner von nun an rein philosophische Probleme weniger als früher berührt; er setzt überall Schopenhauer voraus und baut weiter, sei es auf künstlerischem, sei es auf sozial-religiösem Gebiet.[2]) Wer also Wagner's Philosophie kennen will, muß die Schopenhauer's studiert haben.

Abweichungen von Schopenhauer.

Auch die Bedeutung derjenigen Punkte, in denen Wagner von Schopenhauer abweicht, erfordert zu ihrem vollen Verständnis die genaue Kenntnis dieses Philosophen. Diese Abweichungen treten, wenigstens in ihren wichtigsten Erscheinungen, erst später auf, namentlich gegen das Ende von Wagner's Leben. Der Raum mangelt mir, um auf das Einzelne dieser Abweichungen einzugehen; es wird genügen, wenn ich auf des Meisters Hauptschrift aus seinen letzten Jahren — „Religion und Kunst" — verweise.

Hier verwirft Wagner den absoluten Pessimismus und sagt: „Die sogenannte pessimistische Weltansicht müßte uns hierbei nur unter der Voraussetzung als berechtigt erscheinen, daß sie sich auf die Beurteilung des geschichtlichen Menschen begründe; sie würde jedoch bedeutend modifiziert werden müssen, wenn der vorgeschichtliche Mensch uns so weit bekannt würde, daß wir aus seiner richtig wahrgenommenen Naturanlage auf eine später eingetretene Entartung schließen könnten, welche nicht unbedingt in jener Naturanlage begründet lag" (Religion und Kunst, X, 304, vergl. auch 311). Wer nun wissen will, wie gewaltig dieser „historische Pessimismus" von Schopenhauer's metaphysischem Pessimismus abweicht, dem empfehle ich die Lektüre von Die Welt als Wille und Vorstellung, Buch IV, § 53, wo es u. a. heißt: „Denn wir sind der Meinung, daß Jeder noch himmelweit von einer philosophischen Erkenntnis der Welt entfernt ist, der vermeint, das Wesen derselben irgendwie, und sei es noch so fein bemäntelt, historisch fassen zu können: welches aber der Fall ist, sobald in seiner Ansicht des Wesens an sich der Welt irgend ein Werden, oder Gewordensein, oder Werdenwerden sich vorfindet, irgend ein Früher oder Später die mindeste Bedeutung hat, u. s. w."[3]) — Bei Wagner findet sich an jener selben Stelle außerdem eine Ausführung über die Entstehung der Raubtiere infolge geognostischer Umwälzungen und darauffolgender Hungersnot,[4]) die unmöglich auf die Zustimmung des Philosophen hätte rechnen können. Denn

[1]) Vergl. Asher's: „Arthur Schopenhauer: Neues von ihm und über ihn".

[2]) Vergl. den folgenden Abschnitt dieses Kapitels.

[3]) Schopenhauer: Sämtliche Werke, Ausg. Frauenstädt, 2. Aufl., II, 322.

[4]) Eine Auffassung, die Wagner dem französischen Apostel des Vegetarismus, Gleïzés, verdankt vergl. dessen Thalysia, deutsche Übers. von R. Springer, 1872, S. 215, 499.

dieser lehrte: „wo ein Lebendes atmet, ist gleich ein anderes gekommen, es zu verschlingen", und er wußte auch, daß bei dem Raubtier jede Einzelheit der ganzen Organisation auf den Raub hin berechnet ist, was Schopenhauer, metaphysisch, als eine unmittelbare Wirkung, oder richtiger als die Erscheinung, das Abbild, die Objektivation des Willens erfaßt: „Der Wille ist das Erste. — — Jedes besondere Streben des Willens stellt sich in einer besonderen Modifikation der Gestalt dar. Daher bestimmte der Aufenthaltsort der Beute die Gestalt des Verfolgers" (a. a. O. IV, 46). — Ja, der ganze Inhalt jenes dritten Abschnittes von Religion und Kunst: die Lehre von einer geschichtlichen Entartung des Menschengeschlechts und einer positiv zu erhoffenden Erlösung durch Regeneration (wobei die Verneinung des Willens als „die Negation einer Negation" und folglich als Bejahung gedeutet wird) läßt sich wohl schwerlich mit Schopenhauer's Lehren in Einklang bringen. Schopenhauer preist die Lehre vom Sündenfall als eine metaphysische Wahrheit, fügt aber erklärend hinzu, „wenngleich nur eine allegorische Wahrheit"; sie hat für ihn dieselbe bildliche Bedeutung wie die Lehre von der Seelenwanderung für die indischen Denker. Auch diese bringt eine metaphysische Wahrheit zum mythischen Ausdruck; die „Regeneration" ist aber für Schopenhauer nichts mehr und nichts weniger als ein Mythos: „Wahres Heil, Erlösung vom Leben und Leiden, ist ohne gänzliche Verneinung des Willens nicht zu denken" (a. a. O. IV, 470). — Ebensowenig fänden Wagner's Ansichten bezüglich des Vegetarismus und einer *ursprünglichen* Ungleichheit der menschlichen Rassen vor Schopenhauer Gnade.

Bricht nun hier ein tiefbegründeter Widerspruch zwischen Schopenhauer und Wagner gewaltsam an's Tageslicht hervor? Oder tritt der Dichter — nachdem er sich beim Philosophen Belehrung geholt — als bewußter Schöpfer von Mythen auf?[1])

Dieses Buch ist, wie gesagt, nicht der Ort, diese sehr weit reichende Frage näher zu untersuchen; schon deswegen nicht, weil eine derartige Untersuchung den Verfasser notgedrungen dazu führen würde, eigene Ansichten vorzutragen, während ihm daran liegt, die Aufmerksamkeit des Lesers auf alles Wesentliche in der Erscheinung Richard Wagner's zu lenken, sein Urteil aber frei zu lassen. (Vergl. jedoch in dem folgenden Abschnitt die Ausführungen über die „philosophische Regenerationslehre".) Eigentümlich jedenfalls — und im ersten Augenblick etwas verwirrend — ist die aus allem Gesagten sich ergebende Thatsache, daß Wagner uns in mancher Beziehung *vor* seiner Bekanntschaft mit Schopenhauer den Eindruck eines orthodoxeren „Schopenhauerianers" macht als *nachher*.

Auf den Grund aller dieser Paradoxen und Widersprüche und Rätsel kann man jedenfalls niemals kommen, wenn man nicht zuvörderst bedenkt, daß in allem Theoretischen, Philosophischen nur ein *Bruchstück* von Wagner's Wesen zur Erscheinung gelangt. Er ist nicht bloß *vor* allem, sondern *in* allem Künstler. In einem Briefe an Roeckel, gesteht Wagner „wie wenig Philosoph er sich fühle", und setzt hinzu: „*Ich kann nur in Kunstwerken sprechen*" (R. 69).

Kunst und Philosophie.

Wie bedenklich es aber ist, Kunstwerken eine philosophische Deutung entnehmen zu wollen, dafür besitzen wir das allerschlagendste Beispiel an Wagner selber. Im Jahre 1852 schrieb er: in seinem Nibelungenring „habe seine ganze Weltanschauung ihren vollendetsten künstlerischen Ausdruck gefunden" (U. 192); diese Anschauung deutete er damals philosophisch auf „eine helleniſtisch-optimistische Welt"; zwei Jahre später aber entdeckte er in demselben unveränderten Werk die germanisch-pessimistische Weltauffassung! (R. 66; vergl. mit einander die Bfe. IV und VII an Roeckel.) „Der Künstler steht vor seinem Kunstwerke, wenn es wirklich ein solches ist, wie vor einem Rätsel, über das er

[1]) Vergl.: Was nützt diese Erkenntnis? X, 335.

Noch eins folgt aber aus dem Gesagten.

Nicht nur, um Wagner's „vorschopenhauerische" Schriften richtig zu verstehen, sondern auch um seine späteren, gereifteren, philosophischen Anschauungen kennen zu lernen, muß man mit der Weltanschauung Schopenhauer's gründlich vertraut sein. Denn der Künstler hat es sich nicht beikommen lassen, das, was der große Philosoph in einzig gültiger Weise ausgesprochen hatte, noch einmal zu wiederholen. Ja, er hat es sogar verschmäht, an seinen Kunstschriften aus den Züricher Jahren verbessernde Änderungen vorzunehmen, da er in der Schwierigkeit, die sie dem Verständnis in ihrer jetzigen Form bieten, eine „dem ernsten Forscher sich empfehlende Eigentümlichkeit erkannte" (Widmung der zweiten Auflage von Oper und Drama, 1863, VIII, 248). — Ein einziges Mal, in seiner Schrift „Beethoven" (1870), hat Wagner gewissermaßen ein philosophisches Ergänzungskapitel zu Schopenhauer's „Metaphysik der Musik" geliefert; diese Ergänzung war eine Notwendigkeit, da der Philosoph, wenn er auch gerade auf diesem Gebiete bahnbrechend vorging, dennoch infolge seiner geringen Vertrautheit mit den Werken der Tonkunst, manche tiefe Einsicht, die seine eigene Lehre eröffnete, unaufgedeckt ließ, und im Einzelnen Irrtümliches vorbrachte.[1]) Sonst aber ist es bezeichnend, daß Wagner von nun an rein philosophische Probleme weniger als früher berührt; er setzt überall Schopenhauer voraus und baut weiter, sei es auf künstlerischem, sei es auf sozial-religiösem Gebiet.[2]) Wer also Wagner's Philosophie kennen will, muß die Schopenhauer's studiert haben.

Abweichungen von Schopenhauer.

Auch die Bedeutung derjenigen Punkte, in denen Wagner von Schopenhauer abweicht, erfordert zu ihrem vollen Verständnis die genaue Kenntnis dieses Philosophen. Diese Abweichungen treten, wenigstens in ihren wichtigsten Erscheinungen, erst später auf, namentlich gegen das Ende von Wagner's Leben. Der Raum mangelt mir, um auf das Einzelne dieser Abweichungen einzugehen; es wird genügen, wenn ich auf des Meisters Hauptschrift aus seinen letzten Jahren — „Religion und Kunst" — verweise.

Hier verwirft Wagner den absoluten Pessimismus und sagt: „Die sogenannte pessimistische Weltansicht müßte uns hierbei nur unter der Voraussetzung als berechtigt erscheinen, daß sie sich auf die Beurteilung des geschichtlichen Menschen begründe; sie würde jedoch bedeutend modifiziert werden müssen, wenn der vorgeschichtliche Mensch uns so weit bekannt würde, daß wir aus seiner richtig wahrgenommenen Naturanlage auf eine später eingetretene Entartung schließen könnten, welche nicht unbedingt in jener Naturanlage begründet lag" (Religion und Kunst, X, 304, vergl. auch 311). Wer nun wissen will, wie gewaltig dieser „historische Pessimismus" von Schopenhauer's metaphysischem Pessimismus abweicht, dem empfehle ich die Lektüre von Die Welt als Wille und Vorstellung, Buch IV, § 53, wo es u. a. heißt: „Denn wir sind der Meinung, daß Jeder noch himmelweit von einer philosophischen Erkenntnis der Welt entfernt ist, der vermeint, das Wesen derselben irgendwie, und sei es noch so fein bemäntelt, historisch fassen zu können: welches aber der Fall ist, sobald in seiner Ansicht des Wesens an sich der Welt irgend ein Werden, oder Gewordensein, oder Werdenwerden sich vorfindet, irgend ein Früher oder Später die mindeste Bedeutung hat, u. s. w."[3]) — Bei Wagner findet sich an jener selben Stelle außerdem eine Ausführung über die Entstehung der Raubtiere infolge geognostischer Umwälzungen und darauffolgender Hungersnot,[4]) die unmöglich auf die Zustimmung des Philosophen hätte rechnen können. Denn

[1]) Vergl. Asher's: „Arthur Schopenhauer: Neues von ihm und über ihn".

[2]) Vergl. den folgenden Abschnitt dieses Kapitels.

[3]) Schopenhauer: Sämtliche Werke, Ausg. Frauenstädt, 2. Aufl., II, 322.

[4]) Eine Auffassung, die Wagner dem französischen Apostel des Vegetarismus, Gleïzés, verdankt vergl. dessen Thalysia, deutsche Übers. von R. Springer, 1872, S. 215, 499.

dieser lehrte: „wo ein Lebendes atmet, ist gleich ein anderes gekommen, es zu verschlingen", und er wußte auch, daß bei dem Raubtier jede Einzelheit der ganzen Organisation auf den Raub hin berechnet ist, was Schopenhauer, metaphysisch, als eine unmittelbare Wirkung, oder richtiger als die Erscheinung, das Abbild, die Objektivation des Willens erfaßt: „Der Wille ist das Erste. — — Jedes besondere Streben des Willens stellt sich in einer besonderen Modifikation der Gestalt dar. Daher bestimmte der Aufenthaltsort der Beute die Gestalt des Verfolgers" (a. a. O. IV, 46). — Ja, der ganze Inhalt jenes dritten Abschnittes von Religion und Kunst: die Lehre von einer geschichtlichen Entartung des Menschengeschlechts und einer positiv zu erhoffenden Erlösung durch Regeneration (wobei die Verneinung des Willens als „die Negation einer Negation" und folglich als Bejahung gedeutet wird) läßt sich wohl schwerlich mit Schopenhauer's Lehren in Einklang bringen. Schopenhauer preist die Lehre vom Sündenfall als eine metaphysische Wahrheit, fügt aber erklärend hinzu, „wenngleich nur eine allegorische Wahrheit"; sie hat für ihn dieselbe bildliche Bedeutung wie die Lehre von der Seelenwanderung für die indischen Denker. Auch diese bringt eine metaphysische Wahrheit zum mythischen Ausdruck; die „Regeneration" ist aber für Schopenhauer nichts mehr und nichts weniger als ein Mythos: „Wahres Heil, Erlösung vom Leben und Leiden, ist ohne gänzliche Verneinung des Willens nicht zu denken" (a. a. O. IV, 470). — Ebensowenig fänden Wagner's Ansichten bezüglich des Vegetarismus und einer *ursprünglichen* Ungleichheit der menschlichen Rassen vor Schopenhauer Gnade.

Bricht nun hier ein tiefbegründeter Widerspruch zwischen Schopenhauer und Wagner gewaltsam an's Tageslicht hervor? Oder tritt der Dichter — nachdem er sich beim Philosophen Belehrung geholt — als bewußter Schöpfer von Mythen auf?[1])

Dieses Buch ist, wie gesagt, nicht der Ort, diese sehr weit reichende Frage näher zu untersuchen; schon deswegen nicht, weil eine derartige Untersuchung den Verfasser notgedrungen dazu führen würde, eigene Ansichten vorzutragen, während ihm daran liegt, die Aufmerksamkeit des Lesers auf alles Wesentliche in der Erscheinung Richard Wagner's zu lenken, sein Urteil aber frei zu lassen. (Vergl. jedoch in dem folgenden Abschnitt die Ausführungen über die „philosophische Regenerationslehre".) Eigentümlich jedenfalls — und im ersten Augenblick etwas verwirrend — ist die aus allem Gesagten sich ergebende Thatsache, daß Wagner uns in mancher Beziehung *vor* seiner Bekanntschaft mit Schopenhauer den Eindruck eines orthodoxeren „Schopenhauerianers" macht als *nachher*.

Auf den Grund aller dieser Paradoxen und Widersprüche und Rätsel kann man jedenfalls niemals kommen, wenn man nicht zuvörderst bedenkt, daß in allem Theoretischen, Philosophischen nur ein *Bruchstück* von Wagner's Wesen zur Erscheinung gelangt. Er ist nicht bloß *vor* allem, sondern *in* allem Künstler. In einem Briefe an Roeckel, gesteht Wagner „wie wenig Philosoph er sich fühle", und setzt hinzu: „Ich *kann nur in Kunstwerken sprechen*" (R. 69).

Kunst und Philosophie.

Wie bedenklich es aber ist, Kunstwerken eine philosophische Deutung entnehmen zu wollen, dafür besitzen wir das allerschlagendste Beispiel an Wagner selber. Im Jahre 1852 schrieb er: in seinem Nibelungenring „habe seine ganze Weltanschauung ihren vollendetsten künstlerischen Ausdruck gefunden" (U. 192); diese Anschauung deutete er damals philosophisch auf „eine helleniſtisch-optimistische Welt"; zwei Jahre später aber entdeckte er in demselben unveränderten Werk die germanisch-pessimistische Weltauffassung! (R. 66; vergl. mit einander die Bfe. IV und VII an Roeckel.) „Der Künstler steht vor seinem Kunstwerke, wenn es wirklich ein solches ist, wie vor einem Rätsel, über das er

[1]) Vergl.: Was nützt diese Erkenntnis? X, 335.

in dieselben Täuschungen verfallen kann, wie der Andere": das sind Wagner's eigene Worte (R. 65); sie sollten genügen, um wenigstens seine eigenen Werke vor der ebenso kunstwidrigen als philosophisch verwerflichen Deuteleisucht unserer Tage zu schützen.

Was wir aber diesen Kunstwerken entnehmen dürfen und müssen, ist die Erkenntnis, daß der Künstler nur in einem sehr bedingten Sinne als Philosoph betrachtet werden darf. Gewiß überragt der Künstler den Philosophen nach mancher Richtung hin; gewiß enthält geniale Kunst „alle Weisheit", geniale Philosophie dagegen immer nur eine fragmentarische Weisheit. Gerade aber weil und insofern geniale Kunst alle Weisheit enthält (oder besser offenbart), darum enthält sie nicht irgend eine Weisheit. Denn die Natur des menschlichen Geistes bringt es mit sich, daß nicht Breite, sondern Schärfe in die Tiefe führt, und daß die Vernunft nur dann bis zum metaphysischen Mittelpunkt vordringt, wenn sie, wie der Lithodomus den Granit, die Welt an einer bestimmten Stelle angreift und sich dort hindurchbohrt. Die Vermutung liegt nahe, daß der schöpferische Künstler niemals diese unumgängliche Einseitigkeit sich anzueignen vermöchte. Es steht folglich nicht zu erwarten, daß der Künstler sich jemals dem Philosophen unterordnen und seine Lehre sich restlos assimilieren werde, und daß man jemals berechtigt sein könnte, einen Shakespeare, einen Goethe, einen Vinci, einen Wagner zu einer besonderen philosophischen Schule zu rechnen.

Sehr interessant ist dagegen die Wechselwirkung zwischen dem Künstler und dem Philosophen.

Welchen hohen Wert Schopenhauer der Kunst beimaß und dem Künstler, der „gleichsam die Natur auf halbem Worte versteht und nun rein ausspricht, was sie nur stammelt", ist bekannt. Aus der Kunst schöpfte seine Philosophie Weisheit.

Ähnlich ist es Wagner ergangen, als er durch Schopenhauer in echte Philosophie eingeführt wurde. — Er sagt, sie habe „in einer sehr entscheidenden Katastrophe seines inneren Lebens ihn zur Ausdauer und Kraft der Entsagung gestärkt" (R. 53). An einer anderen Stelle nennt er sie „ein Himmelsgeschenk" (L. 45). Bemerkenswert ist auch die Thatsache, daß das Bekanntwerden mit Schopenhauer's Philosophie sehr anregend auf Wagner's künstlerische Produktionskraft wirkte: die Musik zur Walküre, die Idee zu Tristan, die Gestalt des Parsifal datieren alle aus jenem bedeutungsvollen Jahre 1854. Wie klärend diese Philosophie auf seine Auffassung der Kunstfragen wirkte, ist aus seiner nächsten größeren Schrift, „Zukunftsmusik" (1860) ersichtlich; wie läuternd auf seine Gedanken über Religion und Gesellschaft, geht zur Genüge aus seinen Schriften „Über Staat und Religion" (1864) und „Deutsche Kunst und deutsche Politik" (1865) hervor; die größte philosophisch metaphysische Tiefe offenbart sich in seinem „Beethoven" (1870). Diese Anregung ist aber eine ganz allgemeine; es ist die Erstarkung des ganzen Menschen. An dem Anblicke der herrlichen Kraft des kongenialen „kunstbeseelten" Philosophen schlug das Feuer des eigenen Genius zu hohen Flammen wieder empor. Schopenhauer's Pessimismus war die einzige Lehre, die dem kühnen, aber auf allen Seiten in seinen Hoffnungen betrogenen Verkündiger einer besseren Zukunft Trost bringen konnte. Und Schopenhauer stärkte des Künstlers Glauben an sich selbst durch den beständigen Hinweis auf die unvergleichliche Bedeutung der Kunst. Vollkommen aus der Luft gegriffen ist dagegen die oft gehörte Behauptung: Schopenhauer habe in dem Sinne auf Wagner gewirkt, daß seine Kunst fortan eine „philosophische" geworden sei.

Im Gegenteil, wir erleben hier bei den Kunstwerken das selbe wie bei den Schriften: daß Wagner, ehe er Schopenhauer kannte, sich mehr innerhalb der streng Schopenhauer'schen Weltanschauung bewegte als später! Der Fliegende Holländer, Tannhäuser, Lohengrin und, vor allem, Der Ring des Nibelungen sind die vier Werke

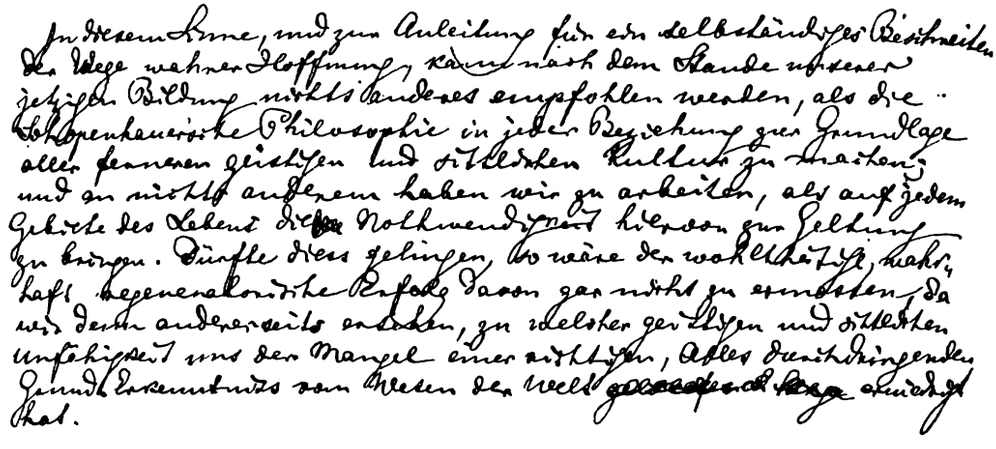
Wagner's, in denen — in sehr verschiedenen Gestalten auftretend — die tragische Verneinung des Willens zum Leben wohl nicht mit Unrecht als der Angelpunkt der ganzen Dichtung betrachtet werden darf. Am reinsten — vom ausschließlich philosophischen Standpunkte aus — tritt uns diese Verneinung im Fliegenden Holländer entgegen, wo beide Helden, der eine durch Leiden, der andere durch intuitives Mitleiden belehrt, dem Willen zum Leben feierlich entsagen; dies bildet eigentlich den einzigen Inhalt jenes Dramas; denn selbst der Tod kann hier nur als eine Allegorie der Erlösung durch Verneinung aufgefaßt werden. Aber auch von Tannhäuser und Lohengrin hat der Dichter selber später erkannt, daß „wenn in ihnen ein poetischer Grundzug ausgedrückt ist, so ist es die hohe Tragik der Entsagung, der wohlmotivierten, endlich notwendig eintretenden, einzig erlösenden Verneinung des Willens" (R. 66). Im Nibelungenring dreht sich die ganze Handlung um den Kampf zwischen Erkenntnis und Wollen im Herzen Wotan's. Hier ist die Analogie mit Schopenhauer sogar so auffallend, daß eine unmittelbare Beeinflussung von dieser Seite her allgemein angenommen wurde, bis durch die Vergleichung der Daten es sich herausstellte, daß, da der fertige Plan zu der jetzigen Dichtung aus dem Herbst 1851 datiert, und das Gedicht bereits Anfang 1853 im Druck vorlag, während Wagner Schopenhauer's Namen zum erstenmale im Winter 1853—1854 hörte und erst im Frühjahr 1854 an das Studium seiner Werke ging, jegliche Beeinflussung des Dichters durch den Philosophen ausgeschlossen ist. Ja, wir wissen jetzt, daß die Sache sich gewissermaßen umgekehrt verhält! Wagner wurde angeblich nur dadurch bewogen, sich noch einmal an das Werk eines „spekulativen Philosophen" heranzuwagen, daß seine Freunde, Herwegh und Wille, ihn auf die merkwürdige Übereinstimmung zwischen der Weltauffassung, die in seinem Nibelungenring ausgesprochen zu sein schiene, und der Philosophie Schopenhauer's aufmerksam machten![1]) — Dagegen haben wir die Empfindung, als hätte sich Wagner nachher durch den vollen Besitz der Schopenhauer'schen Gedankenwelt, in einem gewissen Sinne als Künstler „entfesselt" gefühlt. Tristan und Isolde ist die höchste Verherrlichung, die Apotheose der Bejahung des Willens zum Leben. Für Tristan „enthält die Welt einzig Isolde", d. h. einzig den Gegenstand seines Wollens, und Isolde stirbt den „Liebestod"! Die „Nacht", die von Tristan und Isolde im zweiten Akt so herrlich besungen wird, ist die „Nacht der Liebe", die Nacht, „wo Liebeswonne uns lacht"! Wahrlich ein Nirwânam, das weder der heilige Gautama, noch der weise Schopenhauer sich haben träumen lassen! Und auch das so vielfach angeführte: „selbst dann bin ich die Welt", kann doch unmöglich im Ernst als die Aussage eines weltflüchtigen Weisen, eines Wiedergeborenen, eines Jîvanmuktas gedeutet werden; denn Tristan liegt in den Armen seiner Geliebten, als er das spricht, und voran gehen die Worte: „Herz an Herz dir, Mund an Mund"! Fluchen Isolde und Tristan der „Tagessonne", so ist es, weil diese „ewig an ihren Leiden sich weidet"; während Schopenhauer lehrt: „Die Verneinung hat ihr Wesen nicht darin, daß man die Leiden, sondern daß man die Genüsse des Lebens verabscheut" (Sämtl. Werke, II, 471). Soll also dieses Drama eine Philosophie enthalten, so ist diese folglich das genaue Gegenteil der Lehre von der Verneinung des Willens: Buddha floh sein schönes junges Weib, um weise zu werden, Tristan dagegen hält nur eines noch am Leben — „ein heiß-inbrünstig Lieben". Wozu noch als endgültig entscheidend hinzugefügt werden muß, daß das Mitleid, welches in allen früheren Werken Wagner's eine so hervorragende Rolle spielt, in

[1]) Nach Hausegger: Richard Wagner und Schopenhauer, S. 4. Ein findiger Exeget hätte eigentlich hier und bei Wagner's Züricher Schriften auf eine „Beeinflussung" durch Joh. Duns Scotus, mit seiner berühmten Lehre: Voluntas superior intellectu, schließen können!

Tristan gänzlich fehlt. Es zeigt sich folglich dieses herrliche Werk weder metaphysisch noch moralisch von Schopenhauer abhängig. — Ähnliches gilt von Parsifal, wo wir zwar das Mitleid im Mittelpunkt des Dramas antreffen, nirgends aber eine Spur von der Verneinung des Willens, und wo die streng pessimistische „Entsagung" (die in dem unausgeführt gebliebenen Entwurf Die Sieger zum Ausdruck hatte gelangen sollen) der That gewichen ist.

Wagner's Weltanschauung.

Wir werden folglich gut daran thun, Kunst und Philosophie bei Wagner nicht miteinander zu vermengen. Wir werden namentlich die Überzeugung gewinnen, daß Wagner's Weltanschauung — im weitesten Sinne des Wortes — durch sein philosophisches Bekenntnis keineswegs erschöpft wird, oder auch nur entsprechend zum Ausdruck kommt. Wagner's Vertrauen zu Schopenhauer war allerdings unbegrenzt; diese metaphysische Weltanschauung galt ihm aber nicht als Krone, sondern als Grundlage des geistigen Lebens; in Schopenhauer erkannte er jenen „Lehrer im Ideal", von dem Kant halb prophetisch gesprochen hatte. Folgende Worte mögen zeigen, wie hoch ihn Wagner nach dieser Richtung hin schätzte:



Faksimile aus der Originalhandschrift von „Was nützt diese Erkenntnis?" (Schriften Bd. X, S. 330).

Wagner's Philosophie, speziell also sein Vertrauen zu Schopenhauer, ist eben nur ein Glied in der Kette, oder besser, ein Organ in der reichgegliederten künstlerischen Individualität. Der Zeit nach kam die intensive Beschäftigung mit spekulativer Philosophie nach der Beschäftigung mit den politisch-sozialen Problemen. Die Spekulation konnte aber beim Künstler nicht Selbstzweck sein; die „Erlösung durch Erkenntnis", die Schopenhauer von den Indern übernommen, war wohl auch nicht dazu angethan, sein Herz zu erwärmen und zu befriedigen; wir sehen folglich Wagner sehr bald zu den großen sozialen Problemen zurückkehren. Die Erlösung durch Erkenntnis ist die Erlösung des Einzelnen; der Metaphysiker mag sich damit begnügen, da er, im „metaphysischen" Verstand, mit sich auch die ganze Welt der Erscheinung erlöst. Wagner ist aber in diesem Sinne kein Metaphysiker. Es ergeht ihm ähnlich wie Goethe, der sich zwar zu Spinoza bekannte, nichtsdestoweniger jedoch den monistischen Gedanken als steril verwarf: „Durch die Alleinigkeitslehre", meinte Goethe, „wird soviel gewonnen als verloren, und zuletzt bleibt das so tröstliche als untröstliche Zero übrig". Wahrlich, Wagner war nicht der Mann, sich an einem Zero genügen zu lassen. Die Metaphysik bedeutete für ihn nur ein Werkzeug, eine Waffe. Was er früher gelehrt hatte: Von der Gemeinsamkeit und von dem Aufgehen des Egoismus im Kommunismus, das blieb auch ferner sein Ideal.

Durch Schopenhauer und auch durch seine übrigen Lebenserfahrungen belehrt, kehrt er zu dem Problem zurück, das ihn früher schon immer beschäftigt hatte, und widmet die Kraft seiner letzten Jahre der großen Frage einer *Regeneration* des Menschengeschlechtes.

Hiervon handelt der nächste Abschnitt dieses Kapitels.

Wagner's Stelle in der Gesamtentwicklung des menschlichen Geistes, das was man vielleicht — nicht seine Philosophie, wohl aber — seine „philosophische Bedeutung" nennen kann, läßt sich erst dann erwägen, wenn man eine genauere Kenntnis von seiner Regenerationslehre und von seiner Kunstlehre, namentlich aber auch von seinen *Kunstwerken* besitzt. Eine Betrachtung hierüber kann darum erst ganz am Schluß dieses Buches Platz finden, wo (Kap. IV, 2) unter dem Titel „Der Bayreuther Gedanke" einige Anregung zu einer richtigen Auffassung dieser philosophischen Bedeutung gegeben werden soll.

3.

Richard Wagner's Regenerationslehre.

Wer sich über die Wirklichkeit nicht hinauswagt, der wird nie die Wahrheit erobern.

Schiller.

Einfachste Fassung.

„Wir erkennen den Grund des Verfalles der historischen Menschheit, sowie die Notwendigkeit einer Regeneration derselben, wir glauben an die Möglichkeit dieser Regeneration und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne" (Was nützt diese Erkenntnis?[1]) X. 336).

Diese Worte Richard Wagner's aus dem Jahre 1880 bringen das Gerüst seiner praktischen Regenerationslehre in deutlicher Weise zur Anschauung. Man sieht, daß diese Lehre aus zwei — eng mit einander verknüpften — Teilen besteht: einer Verneinung und einer Bejahung. Die jetzige Gestaltung der menschlichen Gesellschaft (der moderne Staat und seine Kirchen) wird als das Ergebnis eines progressiven Verfalles erkannt und verworfen. Dagegen führt die Erkenntnis der Gründe des Verfalles zu der Einsicht in die Möglichkeit einer Regeneration.

Vor allem aber wollen wir, ehe wir auf das Einzelne näher eingehen, das eine feststellen: die Verneinung ist hier keine metaphysische, sondern eine empirische; die Bejahung ist keine mystische, sondern eine positive, die in eine geschichtliche Zukunft weist. Materielle Ursachen haben unseren Verfall veranlaßt, materielle Heilmittel — oder vielmehr, die Beseitigung jener erstgenannten schädigenden Einflüsse — werden genügen, um uns auf den Weg zu führen in „das verlorene und nun mit Bewußtsein wieder gewonnene Paradies".

Die drei Regenerationslehren.

Bei unseren Untersuchungen bezüglich der politischen und philosophischen Ideen Wagner's hatten wir mit dem erschwerenden Umstand zu kämpfen, daß diese Ideen nur als accessorische Bestandteile anderweitiger Ausführungen vorkamen. Wir mußten ihnen

[1]) Die Erkenntnis, nämlich, des Verfalles der historischen Menschheit.

SCHILLER

[illegible] Villa Wahnfried Bayreuth

3.

...er's Regenerationslehre.

Wer sich über die Wirklichkeit nicht hinaus-
...gt, der wird nie die Wahrheit erobern.

Schiller.

...es der historischen Menschheit,
...n, wir glauben an die Möglich-
... ihrer Durchführung in jedem Sinne"

...em Jahre 1830 bringen das Gerüst seiner
...e zur Anschauung. Man sieht, daß diese
...en — Teilen besteht: einer Verneinung und
... menschlichen Gesellschaft (der moderne Staat
...nis eines ...ssiven Verfalles erkannt und
...us der ...de des Verfalles zu der Einsicht in

... das Einzelne näher eingehen, das eine
...he, sondern eine empirische: die Bejahung
... eine geschichtliche Zukunft weist. Materielle
...t, materielle Heilmittel — oder vielmehr, die
...n Einflüsse — werden genügen, um uns auf den
...an mit Bewußtsein wieder gewonnene Paradies".
... bezüglich der politischen und philosophischen Ideen
...enden Umstand zu kämpfen, daß diese Ideen nur
...eitiger Ausführungen vorkommen. Wir mußten ihnen

... Verfalles der ...

Printed in Germany

J. R. Kreusse pinx. Photogravure Bruckmann.

SCHILLER

Original in Villa Wahnfried, Bayreuth

in einer Unzahl von Schriften und Briefen nachstellen, wobei es schwer blieb, dem nirgendwo systematisch Vorgetragenen bestimmte, scharfgezogene Grenzlinien abzugewinnen. Hier dagegen, bei der Regenerationslehre, die den wesentlichen Inhalt einer ganzen Reihe von Schriften ausmacht, und die so klar formuliert vorliegt, scheint es, als ob wir auf ganz festem Boden stünden, wo es leicht fallen müßte, dem ausführlich und anschaulich dargelegten Gedankengang zu folgen und ihn uns im verkleinerten Maßstabe vorzuführen. Ein neues Hindernis stellt sich uns aber in den Weg: an dieser praktischen Regenerationslehre nehmen Philosophie und Religion einen so wesentlichen Anteil, daß, wer sie überginge, Wagner's Gedanken arg entstellen würde. Indem wir nun aber außer der Praxis auch die Philosophie und die Religion in Betracht ziehen, so erhalten wir, wie der Leser sehen wird, gewissermaßen drei Regenerationslehren: eine praktische, eine philosophische und eine religiöse. Eine jede dieser Lehren setzt die beiden anderen voraus, scheint ihnen aber zugleich in wichtigen Punkten zu widersprechen! Die harmonische Gestaltung dieser genialen Weltanschauung — denn Wagner's Regenerationslehre ist eine ganze, umfassende Weltanschauung — wird man eben erst gewahr, wenn man alle Teile beherrscht; der einzelne Teil bietet jedoch wiederum dem Verständnis manche Schwierigkeit, wenn man das Ganze noch nicht überblickt und somit den organischen Zusammenhang des scheinbar Widerspruchsvollen noch nicht erfaßt hat.

Nehmen wir zum Beispiel die philosophische Regenerationslehre.

Neben der einfachen, praktischen Regenerationslehre laufen beständige Verweise auf Schopenhauer's Philosophie; sie dient Wagner in einem gewissen Sinne als Grundlage! — Nun wird allerdings in dieser Philosophie die metaphysische „Wiedergeburt" als eine Durchschauung der Individualität und darauf folgende Umkehr des Willens gelehrt. Kein Philosoph hätte sich aber getraut, hierin oder in den übrigen Teilen des Schopenhauer'schen Systems, Anknüpfungspunkte für eine Regenerationslehre des Menschengeschlechtes, geschweige denn das Fundament zu einer solchen aufzufinden. Wagner aber, der hier nicht Philosoph, sondern „künstlerischer Seher" ist, läßt sich durch derartige Bedenken nicht irre machen. Weder verschließt er sich der metaphysischen Erkenntnis des denkenden Individuums, noch aber den Überzeugungen, die aus der lebendigen Anschauung der Geschichte des ganzen Menschengeschlechts sich ihm aufdrängen. In jener selben Schrift z. B. welche die eingangs angeführte positive Regenerationslehre enthält, citiert Wagner lobend die Worte Schopenhauer's: „Friede, Ruhe und Glückseligkeit wohnt allein da, wo es kein Wo und kein Wann giebt"; er spricht auch daselbst von dem „von der Täuschung des realen Anscheins der Welt beängstigten Gemüte" (X, 333) — — —. Da muß doch Jeder zunächst stutzig werden: sollen wir uns denn der Durchführung einer Regeneration widmen, die nirgendwo und niemals zu einem Erfolg führen kann? Sollen wir eine geschichtliche Zukunft auf eine geschichtliche Vergangenheit aufbauen, wo doch der ganze reale Anschein der Welt „eine Täuschung" ist? Nach Wagner's Auffassung aber gelten derlei Bedenken bloß einem rein logischen Widerspruch; ihr Wert ist nichtig der Erkenntnis und dem Bekenntnis der Wahrheiten gegenüber, die uns die Natur darbietet. — Es ist hier die selbe Erscheinung, auf die ich in dem Abschnitt „Politik" ausführlich hingewiesen habe: das Nebeneinanderbestehen von Widersprüchen, die nur scheinbar kontradiktorische Gegensätze sind, in Wirklichkeit aber sich ergänzende und bedingende Bestandteile einer mächtigen und — namentlich auch — einer durch und durch, auch sich selbst gegenüber, wahrhaftigen, organisch gewachsenen, nicht in systematischen Lügen befangenen Intelligenz.

In Wagner's Bewußtsein wohnen folglich neben einander: die metaphysische Verneinung und die praktische Bejahung.

Es kommt aber noch ein Drittes hinzu! Die Religion.

Wenn auch die praktische Regeneration ausdrücklich als „durchführbar" bezeichnet wird, so kann sie doch nur gelingen, wenn wir „kühn und gläubig" (III, 77) sind; das fordert Wagner schon 1849; und 1880 schreibt er: „Nur aus dem tiefen Boden einer wahrhaften Religion" können der Antrieb und die Kraft zur Durchführung der Regeneration erwachsen. Gerade in der Religion versöhnen sich auch jene Gegensätze der lebensfrohen Anschauung und des gedankenschweren Erkennens, des Optimismus und des Pessimismus. Eine neue Schwierigkeit entsteht aber dadurch, daß unsere Religion ebenfalls der Entartung anheimgefallen ist, so daß „deren unmittelbare Verwendung zur Regeneration" nicht angeht (X, 310); andererseits aber: „erfindet nicht der Künstler Religionen, sie entstehen nur aus dem Volke" (III, 77). Wir werden also auf eine religiöse Grundlage hingewiesen, die, so muß uns nach des Meisters eigenen Worten dünken, überhaupt nicht vorhanden ist.

Am Schlusse dieses Abschnittes werde ich hierauf zurückkommen und den Sinn dieses scheinbaren inneren Zwiespaltes darzuthun suchen. Einstweilen mache ich bloß darauf aufmerksam, wie sehr eine Darlegung von Wagner's optimistischer Regenerationslehre dadurch erschwert wird, daß eine pessimistische Philosophie gewissermaßen als basso continuo daneben läuft, wie auch dadurch, daß sie eine Religion voraussetzt, die der christlichen Offenbarung erst noch entblühen soll (X, 288). Mein Bestreben wird darauf gerichtet sein, die Sache so einfach und klar als möglich vorzutragen; ich kann mir aber nicht verhehlen, daß gerade hier die Worte Omar Khayyam's am Platze sind:

„Die Breite eines Haares nur
Scheidet der Wahrheit von des Irrtums Spur".

und ich schmeichle mir nicht, daß es mir gelingen könnte, immer auf der richtigen Seite dieser schmalen Grenze zu verharren.

Gliederung der Untersuchung.

Die Betrachtung von Richard Wagner's Regenerationslehre wird naturgemäß in zwei Teile zerfallen: die Verneinung und die Bejahung. Das verneinende Element ist die Erkenntnis des Verfalles; diese Erkenntnis bildet die Grundlage der Bejahung des Glaubens an die Möglichkeit einer Regeneration. — Zuvörderst wird es aber gut sein, genau festzustellen, welche Schriften Wagner's wir als seine eigentlichen Regenerationsschriften zu betrachten haben.

Quellenschriften.

Im engeren Sinne sind es die Schriften seiner letzten Lebensjahre: Religion und Kunst (1880) und was sich um dieses Hauptwerk gruppiert: Wollen wir hoffen? (1879), das Offene Schreiben an Herrn Ernst von Weber, über die Vivisektion (1879), Was nützt diese Erkenntnis? (1880), Erkenne dich selbst und Heldentum und Christentum (1881).[1]) Die letzten Worte dieser letzten Schrift lauten aber: „Und hiermit auf unserem Boden angelangt" (es waren im vorangehenden Satz „die großen Dichter und Künstler der Vergangenheit" erwähnt worden) „wollen wir uns für weiteres Befassen mit dem Angeregten sammeln" (X, 362). Diese Worte und mehrere ähnliche Andeutungen lassen vermuten, daß, nachdem in der Reihe „Religion und Kunst" das Hauptgewicht auf die Religion gelegt worden war (als Grundlage jeder wahren Regeneration), eine zweite Reihe folgen sollte; ein Vorhaben, welches durch den Tod des Meisters vereitelt ward. Man kann sich vorstellen, daß diese zweite Gruppe von Abhandlungen den Titel „Kunst und Religion" oder

[1]) Auch die Abhandlung Über das Weibliche im Menschlichen, die Wagner zwei Tage vor seinem Tode begann, hätte hierhin gehört.

„Kunst und Regeneration" geführt hätte, mit dem Nachdruck auf dem Wort Kunst. Denn wenn auch in den eben aufgezählten Schriften der letzten Jahre immerwährend auf die Kunst hingewiesen wird, als auf den wichtigsten Faktor der Regeneration neben der Religion, so findet doch nirgends eine eingehende Erörterung der Kunst statt, weder ihrer inneren Beschaffenheit, noch ihrer äußeren Wirksamkeit nach, wie man das eigentlich erwartet. — Die zweite Reihe von Regenerationsschriften ist aber dennoch vorhanden; denn sie war schon dreißig Jahre früher geschrieben worden! Natürlich hätte der Meister in seinem siebzigsten Jahre manches anders ausgedrückt als in seinem sechsunddreißigsten und siebenunddreißigsten Jahre; trotzdem empfinden wir keine Lücke; denn alles, was in den Züricher Schriften zu Mißverständnissen Anlaß geben könnte, wird durch „Religion und Kunst" aufgehellt. Die Züricher Schriften — Die Kunst und die Revolution, Das Kunstwerk der Zukunft (1849), Kunst und Klima (1850), Oper und Drama, Eine Mitteilung an meine Freunde (1851) — bilden also eine zweite (der Zeit ihres Entstehens nach aber die erste) Gruppe von Regenerationsschriften und zwar jene Gruppe, die als Ergänzung der Reihe „Religion und Kunst" unentbehrlich ist, indem hier in der That das Hauptgewicht auf die Kunst, auf das Kunstwerk gelegt wird. Der leitende Gedanke ist in den beiden Schriftenreihen ganz der selbe: zu einer wahren Blüte kann die Kunst nicht in unserer jetzigen, sondern erst in einer „regenerierten" Gesellschaft gelangen; diese Regeneration ist jedoch ohne die Mitwirkung der Kunst unausführbar. — Übrigens hatte Wagner schon in seiner Vaterlandsvereinsrede vom Jahre 1848, „die vollkommene Wiedergeburt der menschlichen Gesellschaft" als das Ziel bezeichnet. Und in seinen späteren Regenerationsschriften weist er an einer Stelle ausdrücklich auf jene früheren Abhandlungen zurück: „Und so kehre ich, durch alle Umwege unentwegt, zu meinen vor dreißig Jahren von mir konzipierten Gedanken über jenes Verhältnis zurück, indem ich offen bezeuge, daß an dem schroffesten Ausdrucke derselben meine seitherigen Lebenserfahrungen nichts ändern konnten" (Wollen wir hoffen? X, 162). Kurz, der Regenerationsgedanke gehört der ganzen zweiten Lebenshälfte des Meisters an. Ausdrückliche Belehrung über ihn finden wir in den genannten zwei Gruppen von Schriften; aber auch die übrigen — worunter ich namentlich Über die Goethestiftung, Ein Theater in Zürich, Das Judentum in der Musik, „Zukunftsmusik", Staat und Religion, Deutsche Kunst und deutsche Politik, Beethoven, Über die Bestimmung der Oper, Was ist deutsch?, Modern, Publikum und Popularität, Das Publikum in Zeit und Raum hervorheben will — auch diese alle setzen den Regenerationsgedanken voraus oder stehen in irgend einer Beziehung zu ihm. Diese alle haben wir demnach als Quellenschriften für die Kenntnis von Wagner's Regenerationslehre zu betrachten.

Die Erkenntnis des Verfalles.

Wer in dem Glauben lebt, die Menschheit befinde sich auf dem Wege eines progressiven Fortschrittes, dessen Ende unabsehbar — und dies ist wohl die Überzeugung der Mehrzahl — der kann die Notwendigkeit oder auch nur die Möglichkeit einer Regeneration nicht zugeben. Der Begriff — Regeneration — setzt schon an und für sich zwei Annahmen voraus: erstens den Glauben an eine — mindestens relative — „ursprüngliche Güte" des Menschen, insofern sein Leben und seine Entwickelung in Harmonie mit den Gesetzen der umgebenden und seiner eigenen Natur stattfände, zweitens, die Überzeugung, daß unsere historisch gewordene Menschheit auf Irrwege geraten ist, die sie immer ferner von der gesunden, naturgemäßen Entwickelung abführen. Was also dem Einen

als „Fortschritt" gilt, gilt dem Anderen als „Verfall". Der Gegensatz ist ein ganz genau logisch „konträrer", und darum sehr leicht zu fassen.[1])

Nun könnte man sich den Verfall als das Werk einer Schicksalsmacht vorstellen, gegen die kein Widerstand von Nutzen wäre, als eine unaufhaltbare Degeneration, derjenigen des alternden Individuums vergleichbar. Er könnte aber auch das Ergebnis einer wirklichen Entartung sein, und in diesem Falle würde offenbar die klare Erkenntnis dieser Entartung den ersten und wichtigsten Schritt zu einer Regeneration bilden. Gelänge es dann noch, die Gründe dieser Entartung festzustellen, so dürfte die Regeneration nicht bloß als erstrebenswert, sondern als thatsächlich zu erhoffen von uns erkannt werden. Darum sagt auch Wagner: „Die Annahme einer Entartung des menschlichen Geschlechtes dürfte, so sehr sie derjenigen eines steten Fortschrittes zuwider erscheint, ernstlich erwogen, dennoch die einzige sein, welche uns einer begründeten Hoffnung zuführen könnte. — — Dürfen wir nämlich die Annahme bestätigt finden, daß die Entartung durch übermächtige äußere Einflüsse verursacht worden sei, gegen welche sich der, solchen Einflüssen gegenüber noch unerfahrene, vorgeschichtliche Mensch nicht zu wehren vermochte, so müßte uns die bisher bekannt gewordene Geschichte des menschlichen Geschlechtes als die leidenvolle Periode der Ausbildung seines Bewußtseins für die Anwendung der auf diesem Wege erworbenen Kenntnis zur Abwehr jener verderblichen Einflüsse gelten können." Und an einer weiteren Stelle heißt es: „Die Geschichte dieses Abfalles — — — dürfte, wenn wir sie als die Schule des Leidens des Menschengeschlechtes betrachten, die durch sie gewonnene Lehre darin erkennen lassen, daß wir einen, aus dem blinden Walten des weltgestaltenden Willens herrührenden, der Erreichung seines unbewußt angestrebten Zieles verderblichen Schaden mit Bewußtsein wieder zu verbessern, gleichsam das von Sturm umgeworfene Haus wieder aufzurichten und gegen neue Zerstörung zu sichern, angeleitet worden seien" (Religion und Kunst, X, 304 und 315).

Es ist nun durchaus bezeichnend für Wagner, daß er von dem Augenblick an, wo seine künstlerische Thätigkeit ihn in Berührung mit der Öffentlichkeit brachte, das Grundschlechte an unseren ganzen gesellschaftlichen Zuständen erkannte und brandmarkte. Niemals hat das „Chaos der modernen Zivilisation" ihm auch nur die geringste Bewunderung abgerungen; niemals hat er an ihren sogenannten „Fortschritt" geglaubt. In seiner Rede im Vaterlandsverein (1848) spricht er von der „tiefentwürdigten, leidenden Menschheit"; in „Kunst und Revolution" nennt er das „Fortschreiten der Kultur" ein „menschenfeindliches" (III, 39); im „Kunstwerk der Zukunft" kommt die prinzipielle Bedeutung der Erkenntnis des Verfalles bereits sehr deutlich zum Ausdruck, — Wagner spricht von der Zukunft und sagt: „Die Kraft des Bedürfnisses drängt uns zu einer nur ganz allgemeinen Vorstellung hin, wie wir sie nicht bloß mit dem Wunsche des Herzens, sondern vielmehr nach einem notwendigen Verstandesschlusse auf den Gegensatz zu dem heutigen, als schlecht erkannten Zustande zu fassen haben" (III, 202). In dieser Schrift legt er auch bereits den größten Nachdruck auf die Verneinung in ihrer besonderen

[1]) Um Mißverständnisse zu vermeiden, muß ich bemerken, daß Wagner die Entwickelungsfähigkeit der Menschheit nicht in Abrede stellt; nur solle die Entwickelung „im vernünftigen Einklange mit dieser Natur" (III, 262) stattfinden, nicht aus progressiver Entfernung von derselben bestehen. Ebensowenig verkennt er, daß „nicht Rückkehr zu dem Alten der Gang der Entwickelung alles Menschlichen ist, sondern der Fortschritt: alle Rückkehr zeigt sich uns überall als keine natürliche, sondern als eine künstliche" (IV, 188); nur pflichtet Wagner der naiven Voraussetzung nicht bei, das Neue sei auf alle Fälle ein höherer, besserer, den „heiligen Gesetzen der Natur" in edlerer Weise entsprechender Zustand, als das Alte; in der ganzen Natur liegt Degeneration immer näher als Vervollkommnung: von unten aus betrachtet, erscheint Einem diese Bewegungslinie als „Fortschritt", von oben aus, als „Verfall".

Bedeutung als die unentbehrlichste Vorstufe zur Bejahung: „Das Volk braucht nur das durch die That zu verneinen, was in der That nichts — nämlich unnötig, überflüssig, nichtig — ist — — — so steht das Etwas der enträtselten Zukunft auch schon von selbst da" (III, 67). Genau zur selben Zeit (Ende 1849) schrieb er an Uhlig: „Nur Zerstörung ist jetzt notwendig, aufbauen kann gegenwärtig nur willkürlich sein" (U. 21). Sehr bald mußte er aber erkennen, daß die Wurzeln des Übels doch tiefer lägen, und im Oktober 1850 begegnen wir bereits dem Wort Entartung: „Wohin wir in der zivilisierten Welt sehen, erkennen wir die Entartung des Menschen" (U. 71). Auch die Gründe der Entartung werden schon damals dort gesucht, wo der Meister sie dreißig Jahre später zu gewahren glaubte, vornehmlich in der Nahrung. Hierauf komme ich bald zurück. — Drei Monate später spricht Wagner in seinem Hauptwerk, „Oper und Drama", von der „jeden wahrhaften Menschen empörenden, furchtbaren Entsittlichung unserer heutigen sozialen Zustände" und gegen den Schluß dieser Schrift läßt er sich folgendermaßen vernehmen: „Wollen wir mit dieser Welt Verträge schließen? — Nein! Denn auch die demütigendsten Verträge würden uns als Ausgeschlossene hinstellen. — — — Nicht eher gewinnen wir Glauben und Mut, als bis wir im Hinhorchen auf den Herzschlag der Geschichte jene ewig lebendige Quellader rieseln hören, die, verborgen unter dem Schutte der historischen Zivilisation, in ursprünglicher Frische unversiegbar dahinfließt" (IV, 257, 281). — In seiner „Mitteilung an meine Freunde" sagt er, daß er „diese so scheinheilig um Kunst und Kultur besorgte Welt aus tiefstem Grunde des Herzens verachte, daß in ihren ganzen Lebensadern nicht ein Tropfen wirklichen künstlerischen Blutes fließe, daß sie nicht einen Atemzug menschlicher Gesittung, nicht einen Hauch menschlicher Schönheit aus sich zu ergießen vermöge" (IV, 406). Das alles sind Aussprüche aus den ersten Regenerationsschriften. In seinen späteren hat der greise Meister nicht etwa milder über unsere Zivilisation geurteilt. Er nennt sie: „herzlos und schlecht", „nur auf korrekte Geltendmachung des berechnendsten Egoismus" zielend, „tief unsittlich", „eine Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organisierten und legalisierten Mordes und Raubes", sie „verwandele die Menschheit in Untiere" (X, 302, 309, 310, 395, 264) u. s. w., u. s. w. Alles, was er hierüber gesagt hat, findet seine Zusammenfassung in folgenden Worten: „Unsere Kultur und Zivilisation als die eigentliche Lügengeburt des mißleiteten menschlichen Geschlechtes richtig zu erkennen, ist dagegen die Aufgabe des Geistes der Wahrhaftigkeit" (Heldentum und Christentum, X, 361).[1])

Soviel über Wagner's verneinendes Verhalten unserer Zivilisation gegenüber. Die Zahl der Citate ließe sich nach Belieben vermehren, und sie fände kein Ende, wenn man alles anführen wollte, was Wagner gegen unseren modernen „einzig von den Lastern der

[1]) Man mißverstehe Wagner nicht; er ist nicht ein Gegner der Kultur, sondern nur unserer — nach seiner Überzeugung — unkünstlerischen und unsittlichen Kultur. Er schreibt: „Der Mensch ist ein soziales, allmächtiges Wesen nur durch die Kultur. Vergessen wir nicht, daß die Kultur uns das Vermögen einzig verschafft, so zu genießen, wie der Mensch in seiner höchsten Fülle genießen kann" (U. 71). Sehr mit Unrecht wirft man häufig den französischen und den deutschen Regenerationsgedanken zusammen. Bei den Franzosen hatte schon lange vor Rousseau Pascal ausgerufen: „Abêtissez-vous!" und in unseren Tagen verlangte Jules Laforgue: „La mise en jachère de l'intelligence humaine". Bezeichnete nun auch bei Rousseau das Wort „Natur" nicht — wie der Unverstand es immer wieder deutet — den rohen „Naturzustand" sondern „ein Ideal des Gemüts" (wie Kant schon bemerkt, und wie Heinrich von Stein überzeugend dargethan hat), so bleibt dennoch die ablehnende Haltung der Kunst gegenüber für die gesamte französische Schule charakteristisch. Dagegen meint Schiller, nur durch die Kunst könne der Mensch zur Natur zurückkehren, und Wagner schöpft seine Hoffnung auf eine Regeneration aus seinem Glauben an die unermeßliche Macht einer idealen Kunst. — (Man vergleiche auch den Abschnitt über den „Bayreuther Gedanken".)

Gesellschaft lebenden" Staat (IV, 82) und gegen die „entgöttlichte" und „impotent gewordene kirchliche Religion" (X, 166) vorgebracht hat. Hier kommt es ja nur auf die prinzipielle Erkenntnis des Verfalles an. Diese hat, wie man sieht, Wagner zu keiner Zeit gemangelt.

Die Gründe des Verfalles.

Gleich von allem Anfang sehen wir aber Wagner auch beschäftigt, den Gründen des Verfalles nachzuspüren. Hieraus entnehmen wir, daß seine absolute Verdammung des gegenwärtigen Zustandes der Menschheit durchaus kein „dyspeptischer", auch nicht ein vorwiegend metaphysischer Pessimismus ist. Sein unaufhörliches Bestreben, eine philosophisch-historisch-naturwissenschaftliche Erklärung für die Entartung des zivilisierten Menschen aufzufinden, ist der Beweis eines unerschütterlichen Glaubens an die innere Kraft dieses Menschen und einer religiösen Hoffnung auf die ihm bevorstehende Zukunft. Hierin äußert sich auch Wagner's dichterisches Wesen: die Bejahung des Willens, der Glaube an die gestaltende Macht des eigenen Schaffens sind die Grundlagen aller echten Künstlerschaft. Absolute Verneinung und Kunst sind unvereinbar. Die Inder z. B., bei ihrer überragenden metaphysischen Beanlagung, lehrten ausdrücklich, „die Erlösung sei nicht etwas Bewirkbares";[1]) dafür blieben sie auch ohne jede Spur von Kunst. Das künstlerische Schaffen setzt schon an und für sich eine optimistische Gemütsart voraus, eine unerschöpfliche Kraft des Wollens, des Glaubens, der Hoffnung. Der künstlerische Seher kann sich nicht damit begnügen, die Welt schlecht zu finden; in seinem eigenen Busen wohnt ja der Zeuge dafür, daß diese Welt schön sei; dieses Schöne aber kann ohne die „Welt" nicht ins Dasein treten. Der Philosoph bedarf keiner anderen Menschen, sie sind ihm eine Last, er zieht sich in den Schatten der Urwälder zurück; der Künstler dagegen ist auf die Anderen wie auf ein Lebenselement angewiesen: alles vermag er, nichts aber ohne ihre Mitwirkung. Daher Wagner's Überzeugung: der Mensch „könne nicht als einzelner erlöst werden"; und daher das Bestreben, vom Jahre 1848 an bis zu seinem Tode — trotz des von Schopenhauer ihm dargereichten „Quietivs" — die Ursachen des Verfalles der Menschheit zu ergründen.

Es ist interessant, die progressive Vertiefung seiner hierauf bezüglichen Ansichten zu verfolgen.

Geld und Eigentum.

Gleich in jener ersten hierher gehörigen Äußerung, in der Rede im Vaterlandsverein, sagt Wagner: „Es gilt, die Frage nach dem Grunde alles Elends in unserem jetzigen gesellschaftlichen Zustande fest und thatkräftig in das Auge zu fassen!" Welche Antwort er auf diese schwerwiegende Frage fand, das wurde schon im Abschnitt „Politik" erwähnt[2]): als Grund alles Elends erkannte er das Geld! Dieser erste Versuch Wagner's, auf den Grund unserer entarteten gesellschaftlichen Zustände zu kommen, ist von verschiedenen Seiten als „ungemein naiv" und somit der Beachtung ernster Männer nicht wert erachtet worden. Vielleicht urteilt Mancher anders. — Jedenfalls hatte Wagner selber schon damals viel tiefer geschaut. Für die Zwecke einer Volksrede genügte es ihm, das Bild des „bleichen Metalls, dem wir in knechtischer Leibeigenschaft unterthänig sind", heraufzubeschwören; der unheimlichen Macht jenes „starresten, unregsamsten Produktes der Natur" lag aber, das wußte er, der Begriff des Eigentums zu Grunde. In seiner Schrift „Die Wibelungen" aus jenem selben Sommer 1848 spricht Wagner seine Meinung dahin aus, daß der erblich gewordene Besitz eine Hauptursache des Verfalles der Menschheit sei. „In der geschichtlichen Einrichtung des Lehenwesens ersehen wir, solange er seine ursprüngliche Reinheit bewahrte, den heroisch menschlichen Grundsatz noch deutlich

[1]) Vergl. z. B. Çankara's Sûtra's des Vedanta I, 1, 4.
[2]) Vergl. S. 128.

ausgesprochen: die Verleihung eines Genusses galt für diesen einen, gegenwärtigen Menschen, der auf Grund irgend einer That, irgend eines wichtigen Dienstes, Ansprüche zu erheben hatte. Von dem Augenblicke an, wo ein Lehen erblich wurde, verlor der Mensch, seine persönliche Tüchtigkeit, sein Handeln und Thun — an Wert, und dieser ging von ihm auf den Besitz über: der erblich gewordene Besitz, nicht die Tugend der Person, gab nun den Erbfolgern ihre Bedeutung, und die hierauf sich gründende immer tiefere Entwertung des Menschen, gegen die immer steigende Hochschätzung des Besitzes, verkörperte sich endlich in den widermenschlichsten Einrichtungen — — — der Besitz gab nun dem Menschen das Recht, das bisher der Mensch von sich aus auf den Besitz übergetragen" (II, 197). Dieser Überzeugung blieb der Meister sein ganzes Leben hindurch treu. Im „Kunstwerk der Zukunft" weist er darauf hin, wie gerade jene „große moderne Hauptstaatssorge", das Eigentum „für alle Ewigkeit niet- und nagelfest zu bannen", dasjenige sei, was „dem selbständigen Lebensgebahren der Zukunft" hindernd in den Weg trete (III, 203). In „Oper und Drama" sagt Wagner: „Aus diesem zum Eigentum gewordenen Besitze, der wunderbarerweise als die Grundlage jeder guten Ordnung angesehen wird, rühren alle Frevel des Mythos und der Geschichte her" (IV, 82). In einer seiner allerletzten Schriften, „Erkenne dich selbst" (1881), berührt er das Thema noch ein letztes Mal: „Es scheint wohl, daß mit dem an sich so einfach dünkenden Begriffe des Eigentums, durch seine staatliche Verwertung, dem Leibe der Menschheit ein Pfahl eingetrieben worden ist, an welchem sie in schmerzlicher Leidenskrankheit dahinsiechen muß" (X, 342).

Der Verderb des Blutes.

Einem so scharfen Denker konnte es aber nicht lange entgehen, daß derartige Einrichtungen wie Geld und erbliches Eigentum im besten Fall nur als „Gründe zweiter Ordnung" aufzufassen seien, vielleicht auch eher als Symptome denn als ursächliche Faktoren des Verfalles. — Wagner griff tiefer. Er suchte nach physischen Gründen des Verfalls und glaubte sie in einem Verderb des Blutes aufzufinden. Er fragte sich dann weiter, wie es wohl zu erklären sei, daß die Völker Europas nicht bloß einer zunehmenden Entartung verfallen sind, sondern mehr und mehr aus der eigenen Art schlagen, so daß zumal die deutschen Stämme sich selbst völlig entfremdet erscheinen? Die Erklärung, die sich ihm darbot, war der moralische Einfluß des Judentumes.

Der Verderb des Blutes und der demoralisierende Einfluß des Judentumes: das sind also nach Wagner die tiefsten Ursachen unseres Verfalles. Zu Grunde liegt der Verderb des Blutes; der Einfluß des Judentums beschleunigt aber ungeheuer den Vorgang der progressiven Entartung und wirkt namentlich dadurch unheilvoll, daß er den modernen Menschen in einem rastlosen Wirbel herumtreibt, der ihm keine Zeit zur Besinnung und zu der Erkenntnis seines jämmerlich verfallenen Zustandes, sowie des Verlustes seiner Eigenart läßt. — Der Verderb des Blutes wird in der Hauptsache durch die Nahrung bewirkt; außerdem durch die Vermischung edlerer Rassen mit weniger edlen.

Einfluß der Nahrung.

Wie zeitig die Nahrungsfrage Wagner beschäftigte, das geht zur Genüge aus seinem Brief an Uhlig vom 20. Oktober 1850 hervor, aus dem ich schon oben einige Worte citierte: „Mangel an gesunder Nahrung auf der einen Seite, Übermaß üppigen Genusses auf der andern Seite, vor allem aber eine gänzlich naturwidrige Lebensweise im allgemeinen haben uns in einen Zustand der Entartung gebracht, der nur durch eine gänzliche Erneuerung unseres entstellten Organismus gehoben werden kann. Überfluß und Entbehrung, das sind die zwei vernichtenden Feinde unserer heutigen Menschheit" (U. 70). Auch in dem Briefwechsel mit Liszt widmet Wagner dieser Frage ernste Worte: „Wahrlich, all' unsere Politik, Diplomatie, Ehrsucht, Ohnmacht und Wissenschaft und — leider auch — unsere ganze moderne Kunst, — — — wahrlich, diese ganzen

Schmarotzergewächse unseres heutigen Lebens haben keinen anderen Grund und Boden, aus dem sie wachsen, als — unsre ruinierten Unterleibe! Ach, wollte und könnte mich jeder verstehen, dem ich dies — fast lächerlich klingende — und doch so entsetzlich wahre Wort zurufe!" (L. I, 153). — Es ist nicht uninteressant, festzustellen, daß Wagner's eigene physische Leiden und Erfahrungen in erster Linie dazu beigetragen haben, seine Aufmerksamkeit auf diese wichtige Frage frühzeitig zu lenken. Dagegen habe ich nirgendwo eine Bezugnahme auf Feuerbach gefunden, die man gerade hier hätte erwarten können, da die Bewegung auf diesem Gebiete, die anfangs der fünfziger Jahre sowohl die Physiologie (Liebig, Moleschott u. s. w.) als auch die Geschichte (Buckle) stark und „sensationell" beschäftigte, zum Teil von Feuerbach angeregt war und in ihm sich widerspiegelte, wie sein berühmter (halb scherzhaft gemeinter) Aphorismus: „Der Mensch ist, was er ißt", bezeugt. Nicht philosophische Überlegungen also, sondern naturwissenschaftliche leiteten Wagner, als er sich zuerst mit Untersuchungen bezüglich des Einflusses der Nahrung beschäftigte. Zahlreiche Stellen aus seinem Briefwechsel bezeugen dies. Dort, wo die Fachkenntnisse ihm fehlten, diente ihm Herwegh als Führer. Man meint, Richard Wagner sei ein Verächter der Naturwissenschaft gewesen. Dem ist nicht so. Schon die eine Stelle aus dem „Kunstwerk der Zukunft" beweist die Lächerlichkeit jener oft gehörten Behauptung; Wagner schreibt dort: „Die moderne Naturwissenschaft und die Landschaftsmalerei sind die Erfolge der Gegenwart, die uns in wissenschaftlicher, wie künstlerischer Hinsicht einzig Trost und Rettung vor Wahnsinn und Unfähigkeit bieten" (III, 173). Und in einem Brief an Roeckel vom Jahre 1854 klärt Wagner das schon damals über ihn herrschende Mißverständnis dahin auf, daß er nur dann die Wissenschaft „links lasse", wenn sie ihm das eigentliche Leben „ersetzen solle" (R. 45). Gerade hier ist es wichtig, von diesem positiven Verhältnis Wagner's zur Wissenschaft unterrichtet zu sein. Denn als er in „Religion und Kunst" (und den übrigen dazugehörigen Regenerationsschriften seiner letzten Jahre) seine Ansicht dahin präcisierte: „Die Entartung des menschlichen Geschlechtes sei durch seinen Abfall von seiner natürlichen Nahrung bewirkt worden" (X, 311), und diese einzig natürliche Nahrung sei die vegetabilische (X, 306), — da meinte man ganz allgemein, das seien die Phantastereien eines durch pessimistische Lehren verschrobenen und an der Schwelle des Greisenalters von mystischen Nebelvorstellungen irregeführten Künstlers; während diese Überzeugung einfach das letzte Ergebnis dreißigjährigen eingehenden Studiums und Nachdenkens war. Der Umstand, daß Wagner die moralische Degeneration von der physischen ableitet, zeigt auch, wie rein wissenschaftlich-historisch dieser ganze Gedankengang bei ihm war. „Wie nun aber auch das Raubtier nicht gedeiht, sehen wir auch den herrschenden Raubmenschen verkommen. In der Folge naturwidriger Nahrung siecht er in Krankheiten, welche nur an ihm sich zeigen, dahin und erreicht nie mehr weder sein natürliches Lebensalter, noch einen sanften Tod, sondern wird von, nur ihm bekannten Leiden und Nöten, leiblicher wie seelischer Art, durch ein nichtiges Leben zu einem stets erschreckenden Abbruch desselben dahin gequält" (X, 307). Was speziell die Lehren der Geschichte anbelangt, so sagt Wagner, diese zeige uns den Menschen „als in stetem Fortschritte sich ausbildendes Raubtier. Dieses erobert die Länder, unterjocht die fruchtgenährten Geschlechter, gründet durch Unterjochung anderer Unterjocher große Reiche, bildet Staaten und richtet Zivilisationen ein, um seinen Raub in Ruhe zu genießen. — — — Angriff und Abwehr, Not und Kampf, Sieg und Unterliegen, Herrschaft und Knechtschaft, alles mit Blut besiegelt, nichts anderes zeigt uns fortan die Geschichte der menschlichen Geschlechter: als Folge des Sieges des Stärkeren alsbald eintretende Erschlaffung durch eine, von der Knechtschaft der Unterjochten getragene Kultur; worauf dann Ausrottung der Entarteten, durch neue rohere

Kräfte von noch ungesättigter Blutgier" (X, 291—293). Und hieran ändere wenig, daß heute zum guten Teil „aus dem reißenden Raubtiere ein rechnendes Raubtier geworden ist" (X, 263 u. 344).

Mit einer Darlegung von Wagner's hypothetischer Erklärung der geognostischen Vorgänge, durch welche der pflanzenessende Mensch zum fleischfressenden Tiermörder hat werden können, will ich den Leser nicht aufhalten. Hier herrscht allerdings das „Phantasiebild" vor; und die unverkennbare Anlehnung an Gleizès, den Verfasser des vegetarischen Hauptwerkes „Thalysia", läßt Einen den Abstand zwischen den genialen Eingebungen des großen Meisters und der voreiligen, ziemlich unbeholfenen Verwendung naturwissenschaftlicher Ergebnisse seitens des liebenswürdigen Franzosen einigermaßen schmerzlich empfinden. Gleichviel, ob man Wagner's Ansicht teilt oder nicht: das wichtigste Argument, welches er gegen die Fleischnahrung, als Haupturſache des Verderbes unseres Blutes und somit des Verfalles der Menschheit vorbringt, ist seine eigene Überzeugung.[1])

Ungleichheit der Rassen.

Erst in seiner allerletzten Regenerationsschrift, „Heldentum und Christentum", bringt Wagner die Ungleichheit der menschlichen Rassen zur Sprache und findet eine zweite physische Ursache des Verfalles darin: „daß die edelste Rasse die unedlen wohl beherrschen, durch Vermischung sie aber sich nicht gleich, sondern sich selbst nur unedler machen konnte. — — — Daß wir gar keine Geschichte der Menschheit haben würden, wenn es nicht Bewegungen, Erfolge und Schöpfungen der weißen Rasse gegeben hätte, ist uns durchaus klar gemacht worden, und können wir füglich die Weltgeschichte als das Ergebnis der Vermischung dieser weißen Rasse mit den Geschlechtern der gelben und schwarzen ansehen, wobei diese niederen gerade nur dadurch und insoweit in die Geschichte treten, als sie durch jene Vermischung sich verändern und der weißen Rasse sich anähneln. Der Verderb der weißen Rasse leitet sich nun aus dem Grunde her, daß sie, unvergleichlich weniger zahlreich an Individuen als die niedrigeren Rassen, zur Vermischung mit dieser genötigt war, wobei sie, wie bereits bemerkt, durch den Verlust ihrer Reinheit mehr einbüßte, als jene für die Veredelung ihres Blutes gewinnen konnten" (X, 352—3). — Diese Anschauung hat Wagner von seinem Freund, Comte de Gobineau, dem Verfasser des Essai sur l'inégalité des races humaines, übernommen. Trotz ihrer unendlichen Tragweite hat sie für die eigentliche Regenerationslehre nur sekundäre Bedeutung, da sie nur die Vergangenheit, nicht aber die Zukunft beleuchtet. Mindestens kann sie die Zukunft nur in dem Eintritt eines entsetzlichen Kataklysms erblicken. Wagner aber wendet sich von dieser Konsequenz der eben vorgetragenen Lehre ab und erblickt in der wahren christlichen Religion ein Antidot, „dem ganzen menschlichen Geschlechte zur edelsten Reinigung von allen Flecken seines Blutes gespendet" (X, 360).

Einfluß des Judentums.

Dagegen hat ein anderes Rassenthema Wagner von früh an viel beschäftigt: der demoralisierende Einfluß einer dieser weißen Rassen auf die anderen, des Judentums auf die nichtjüdischen Völker.

Wagner's Judentum in der Musik erschien zuerst 1850 in Brendel's „Neue Zeitschrift für Musik"; sodann als selbständige Broschüre und mit einer ausführlichen Vorrede versehen im Jahre 1869. Keine Schrift des Meisters ist vielleicht — wenigstens dem Titel nach — so bekannt; der Ausdruck „Verfasser des Judentums in der Musik" ist eine der beliebtesten Umschreibungen für „Richard Wagner". Es ist aber ein Irrtum, wenn man vermeint, Wagner's Ansichten über den Einfluß des Judentums in dieser einen Schrift ausgedrückt zu finden — ein Irrtum, welcher der lächerlichen Beschuldigung, es

[1]) Weiter unten, bei Besprechung der positiven Vorschläge zur Regeneration, komme ich noch einmal auf die Nahrungsfrage zurück und auf das von Wagner selber so benannte „Phantasiebild".

sei bei dem Aufwerfen dieser Frage vor allem auf den Erfolg der jüdischer Musiker abgesehen, Vorschub leistet. Das Gebiet der Kunst lag Wagner natürlich am nächsten; er hat aber dem Einfluß des Judentums auf die Moral der Nation auf den verschiedensten Gebieten seine Aufmerksamkeit geschenkt. In „Deutsche Kunst und deutsche Politik" ist sehr ausführlich — wenn auch sous entendu[1]) — von diesem, den Deutschen sich selbst entfremdenden Einfluß die Rede; die wichtigsten Äußerungen enthalten aber sämtliche Schriften aus der letzten „Regenerations"-Gruppe; zwei sind dieser Frage sogar ganz gewidmet: „Modern" und „Erkenne dich selbst". Namentlich diese letzte Schrift ist wichtig; auf zwölf Seiten wird hier „der ganz unausgleichbar dünkende Nachteil, in welchem die deutsche Rasse gegen die jüdische sich befindet", erschöpfend dargethan. Wem also ernstlich daran gelegen ist, Wagner's Ansichten über „den plastischen Dämon des Verfalles der Menschheit" (X, 347) genau kennen zu lernen, dem ist vor allem das Studium dieser kleinen Schrift anzuempfehlen.

Ist der Meister selber trotz seiner wiederholten, ausführlichen und so lichtvollen Ausführungen, fast überall nur auf Mißverständnis gestoßen — absichtliches und unabsichtliches Mißverständnis — so wäre es gewiß verwegen, wollte ein anderer es unternehmen, Wagner's Anschauungen bezüglich des Judentums in wenigen Zeilen zusammen zu fassen. Namentlich heute, wo alle Gemüter so erhitzt sind, ist es fast unmöglich, objektiv und rückhaltlos über dieses Thema zu referieren. Darum beschränke ich mich darauf, einige Andeutungen zu geben, die jedem Unparteiischen zu der Bildung eines eigenen Urteils verhelfen sollen.

Vielfach glaubt man, die sog. „Judenfrage" sei eine Erscheinung der neuesten Zeit; sehr mit Unrecht; neu ist im Gegenteil die Thatsache, daß eine Frage, die früher ganz rückhaltlos besprochen wurde, heute, infolge der übermäßigen Empfindlichkeit der Geister, fast verpönt ist. Früher war auf beiden Seiten mehr Aufrichtigkeit und weniger — Roheit.

Wir brauchen ja nicht bis an das „sceleratissima gens" des Seneca, nicht einmal bis auf Goethe und Beethoven zurückzugehen; es genügt, festzustellen, daß, als Wagner in den vierziger Jahren ins öffentliche Leben eintrat, alle Nichtjuden eigentlich Antisemiten waren, von den Demokraten kommunistischer Färbung an bis zu den Ultrakonservativen. Herwegh, der Sozialist, beklagte sich über die Freundschaft, die ihm die Juden erwiesen, sie beleidigte ihn; Dingelstedt, der deutsche Freiheitsverkünder, schreibt:

„Wohin Ihr faßt, Ihr werdet Juden fassen,
Allüberall das Lieblingsvolk des Herrn!
Geht, sperrt sie wieder in die alten Gassen,
Eh' sie Euch in ein Christenviertel sperr'n!"

In einer Sitzung des preußischen Landtages vom Jahre 1847 verlangte Freiherr von Thadden-Trieglaff wörtlich: „die Emanzipierung der Christen von den Juden", und Herr von Bismarck-Schönhausen äußerte sich im selben Sinne![2]) Und nicht allein in Deutschland begriffen die begabtesten Leute allgemein, daß der Eintritt eines so eigenartigen fremden Elements in das öffentliche Leben der europäischen Völker nicht ohne umgestaltenden Einfluß bleiben konnte: in jenem selben Jahre 1847 erschien in Frankreich das prophetische Werk Toussenel's: Les Juifs rois de l'époque. Sehr bezeichnend ist

[1]) Weil diese Abhandlung ursprünglich in der Form von Zeitungsaufsätzen in einem großen, liberalen, politischen Blatt erschien.

[2]) Vergl. Treitschke: Deutsche Gesch. im XIX. Jahrh., V, 634.

es, wie ein Ludwig Feuerbach gerade von Juden gefeiert wurde, trotzdem er an zahllosen Stellen seiner Schriften sich in einer Art über ihr Volk geäußert hatte, die ihm heute den litterarischen Tod sofort sichern würde: „Das Prinzip der jüdischen Religion ist der Egoismus. Der Jude ist gleichgültig gegen alles, was nicht unmittelbar auf das Wohl des Selbst sich bezieht. Der hebräische Egoismus ist von unergründlicher Tiefe und Gewalt. Die Juden erhielten von Jehova das Gnadengebot, zu stehlen" u. s. w. (1841. Das Wesen des Christentums). — Seit jener Zeit ist eine große Änderung eingetreten. Die Christen sind toleranter und die Juden intoleranter geworden. Jedenfalls ist es aber eine Verhöhnung aller geschichtlichen Gerechtigkeit, wenn man einem Einzelnen einen Vorwurf aus einer Richtung macht, die einer ganzen Zeitstimmung angehörte.[1])

Aus dem Gesagten geht hervor, daß es keine Idiosynkrasie Wagner's war, wenn er dem zunehmenden Einfluß der Juden in der deutschen Kunst warnend entgegentrat. Die besten Männer seiner Zeit, welcher Partei auch immer sie angehören mochten, dachten wie er. Höchst bemerkenswert ist es aber, daß während die Juden den Anderen den Antisemitismus nicht nachtrugen, sie ihn Wagner niemals verziehen! Wagner's Judentum in der Musik wäre in den Spalten einer wenig verbreiteten Fachzeitung gänzlich unberücksichtigt geblieben, wenn nicht die Juden selbst, mit dem „fehlerlosen Instinkte", den der Meister ihnen nachrühmt (X, 347), die ungewöhnliche Bedeutung dieser kleinen Schrift sofort herausgewittert hätten. Es entstand in der gesamten europäischen Presse ein Kampf gegen Wagner, über dessen rücksichtslose Heftigkeit ich im ersten Kapitel einiges berichtete, und der bis an seinen Tod währte.[2]) Nichts ist geeigneter, unsere Aufmerksamkeit auf Wagner's Stellung zum Judentum zu lenken, als dieses Verhalten; es läßt uns vermuten, daß er den Nagel auf den Kopf getroffen haben dürfte.

Folgendes muß aber noch wohl beachtet werden. Der gehässige Kampf gegen Wagner in der Presse hatte schon in Dresden begonnen, somit lange ehe sein Judentum in der Musik erschien. Die Juden selber mit ihrer scharfsinnigen Begabung gehörten fast überall zu den ersten, welche Wagner's ungeheuere künstlerische Bedeutung errieten, und unter den Kritikern, die durch ihre blöden Schmähungen auf den großen Meister sich einen Ruf erwarben, gab es auch manche Nichtjuden. Eine instinktive Abneigung der Juden gegen Wagner's Kunst ist also durchaus nicht vorauszusetzen. Andrerseits hat Wagner den Verkehr und die Freundschaft der Juden nie gemieden. Geht man der Sache auf den Grund, so entdeckt man, daß diese ganze Hetze gegen Wagner nur bei den schlechteren Elementen des eigentlichen Judentums Unterstützung fand und in Wahrheit nichts anderes als eine Verschwörung der Talentlosen und Mittelmäßigen — „jeglicher Konfession" — gegen das Genie war. Sie verdient nur unbedingte Verachtung.

Wenn wir nun von der Betrachtung dieser geschichtlichen Vorgänge zu der Betrachtung von Wagner's Äußerungen schreiten, so fällt uns dabei zweierlei zunächst auf: ihre unbedingte Aufrichtigkeit und ihr hoher menschlicher Sinn.

Wie sein Held Siegfried, bleibt Wagner „ledig des Neides".

---

[1]) Die Deutschen sind auch später ein Menschenalter hindurch mit Blindheit geschlagen gewesen, sonst hätten sie nicht ganz allgemein Männer für scharfsinnig halten können, die, wie Gustav Freytag, meinten: „Wir halten gegenwärtig einen ernsten Angriff auf das jüdische Wesen unter uns nach keiner Richtung für zeitgemäß, nicht in Politik, nicht in Gesellschaft, nicht in Wissenschaft und Kunst" (Der Streit über das Judenthum in der Musik, „Grenzboten", 1869, Nr. 22). Der Unterschied zwischen Freytag und Wagner ist der zwischen Talent und Genie; hätte man damals auf die warnende und versöhnungsvolle Stimme des Genies gehört, so wäre es niemals zu dem bedrohlichen, unausbleiblichen Konflikt gekommen, den wir jetzt erleben.

[2]) Auf die Ausgabe des Judentums vom Jahre 1869 erschienen mehr als einhundert und siebzig Gegenschriften!

Die Geschicklichkeit des Juden im Anhäufen des Geldes ist gewöhnlich der Kernpunkt der ihm gemachten Vorwürfe. Wagner hingegen hat einzig und allein den deutschen Kunstgeschmack und die deutschen Begriffe der Sittlichkeit gegen einen in diesen Beziehungen anders empfindenden Stamm verteidigt. Nirgends wird das ökonomische Interesse von ihm berührt und nirgends artet diese prinzipielle Erörterung in persönliche Gehässigkeit aus. Um z. B. im „Judentum in der Musik" seine These zu verfechten, muß er natürlich israelitische Musiker anführen; er wählt die geachtetsten Namen; man sehe aber, in welcher würdigen Weise Wagner Meyerbeer erwähnt, und wie er voll Anerkennung und Hochschätzung von Mendelssohn spricht, und man vergleiche damit die pöbelhaften Angriffe und die Besudelung, die er dafür hat erdulden müssen! — Wir begreifen ganz gut, daß Wagner in der That nicht einen einzigen seiner treuen, „wahrhaft sympathischen" (VIII, 300) israelitischen Freunde durch diese Schriften verlor, und daß er fest darauf rechnete, sich neue Freunde gerade unter den Juden durch sie zu gewinnen. Es handelt sich ja bei ihm durchaus nicht um eine vorübergehende Tagesfrage, sondern um „einen umfassenden kulturhistorischen Gedanken" (VIII, 322).

Gleich am Eingang seines Judentums in der Musik giebt Wagner als seinen Zweck an: „die unbewußte Empfindung, die sich im Volke als innerlichste Abneigung gegen jüdisches Wesen kundgiebt, zu erklären, somit etwas wirklich Vorhandenes deutlich auszusprechen, keineswegs aber etwas Unwirkliches durch die Kraft irgend welcher Einbildung künstlich beleben zu wollen" (V, 85). Und wie soll dieses wirklich Vorhandene aus der Welt geschafft, wie soll die unheilvoll gähnende Kluft überbrückt werden? Wagner verweist auf die Regeneration des Menschengeschlechtes und ruft den Juden zu: „Nehmt rücksichtslos an diesem, durch Selbstvernichtung wiedergebärenden Erlösungswerk teil, so sind wir einig und ununterschieden! Aber bedenkt, daß nur eines eine Erlösung von dem auf euch lastenden Fluch sein kann: die Erlösung Ahasver's — der Untergang!" Was er unter „Untergang" versteht, geht aus einem früheren Satz klar hervor: „Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heißt für den Juden aber zu allernächst soviel als aufhören, Jude zu sein" (V, 108).[1])

Dieselbe unumwundene Offenheit finden wir auch später: „Über eines bin ich mir klar: so wie der Einfluß, welchen die Juden auf unser geistiges Leben gewonnen haben, und wie er sich in der Ablenkung und Fälschung unserer höchsten Kulturtendenzen kundgiebt, nicht ein bloßer, etwa nur physiologischer Zufall ist, so muß er auch als unleugbar und entscheidend anerkannt werden. — — — Soll dieses Element uns in der Weise assimiliert werden, daß es mit uns gemeinschaftlich der höheren Ausbildung unserer edleren menschlichen Anlagen zureife, so ist es ersichtlich, daß nicht die Verdeckung der Schwierigkeiten dieser Assimilation, sondern nur die offenste Aufdeckung derselben hierzu förderlich sein kann" (VIII, 322).

Was Wagner von den Juden glaubt behaupten zu können, sie lebten von der „Ausbeutung des allgemeinens Verfalles" (X, 298), ist schließlich nicht mehr, als was ihr

---

[1]) Erheiternd wirkt es, zu erfahren, wie die Herren Joachim, Moscheles, Hauptmann, David u. s. w. durch diese Aufforderung „gemeinschaftlich mit uns Mensch zu werden", sich so tief beleidigt fühlten, daß sie die sofortige Entlassung des Herausgebers der Neuen Zeitschrift für Musik, Franz Brendel, aus dem Lehrerverband des Leipziger Konservatoriums verlangten! — Übrigens erinnert Wagner's Forderung, nur in viel milderer Fassung, an die Luther's: die Juden sollten aufhören, Juden zu sein; „wo aber nicht, so sollen wir sie auch bei uns nicht dulden noch leiden". — Von Wagner's Judentum in der Musik hat Ludwig Nohl sehr schön gesagt: „es war wie das erwachende Gewissen der Nation, nur daß zunächst die Dumpfheit der Geister den neuen, tief versöhnenden Geist nicht begriff, der hier zugleich heilend und rettend sich aufthat!"

eigener Prophet, Micha, von ihnen vorhergesagt hat, sie würden unter den Heiden sein „wie ein junger Löwe unter einer Herde Schafe, welchem niemand wehren kann, sondern wo er auch gehet, zertritt und zerreißet er". „Löwe" ist vielleicht eine tropische Übertreibung; „Schafe" aber gewiß nicht. — Nach Micha kam jedoch ein größerer Prophet, der den Töchtern von Jerusalem zurief: „Weinet nicht über mich, sondern weinet über euch selbst und über eure Kinder!" Was Er die Juden lehrte, war das selbe, was Wagner ihnen jetzt wieder zuruft: „Um gemeinschaftlich mit uns Mensch zu werden, höret auf, Juden zu sein!"

Der Glaube an eine Regeneration.

Wir haben gesehen, daß Wagner den jetzigen Zustand der Kultur und Zivilisation als einen Zustand des Verfalles betrachtet; wir haben auch gesehen, daß er die wichtigsten Ursachen dieses Verfalles erkannt zu haben glaubte. Es erübrigt noch, einiges über seine positiven Gedanken und Vorschläge in Bezug auf eine zu erstrebende Regeneration vorzubringen.

Von der Erkenntnis des Verfalles sagt Wagner: „Sie ist nicht neu; denn jeder große Geist ist einzig durch sie geleitet worden; fraget die wahrhaft großen Dichter aller Zeiten; fraget die Gründer wahrhafter Religionen". Er verwirft aber die pessimistischen Folgerungen, welche die indische und die christliche Religion und die Metaphysik hieraus zogen, und meint: „die Erkenntnis des Grundes unseres Verfalles leitet zugleich auf die Möglichkeit einer ebenso gründlichen Regeneration hin" (X, 326). Und in der That, das Argument ist so einfach und folgerichtig, daß wer die beiden Prämissen zugiebt, dem Schlusse seine Zustimmung nicht versagen kann. — Auch meine jetzige Aufgabe wäre demnach höchst einfach: ist die Fleischnahrung die Hauptursache des Verfalles der Menschheit, so liegt die Abhilfe offenbar in der strengen Beschränkung auf eine vegetabilische Kost; ist die Vermischung der Rassen ein blutverderbender Vorgang, so haben wir dafür zu sorgen, daß sie nicht stattfinde, u. s. w. Ich könnte folglich diesen Abschnitt über Wagner's Regenerationslehre hier abschließen. — Gerade hier zeigt sich aber die Vielseitigkeit von Wagner's Geist und die große Schwierigkeit, eine Weltanschauung, die aus den verschiedensten, weitauseinander laufenden Wurzeln ihren Lebenssaft schöpft, auf einige einfache Sätze zu reduzieren. Noch einmal gewahren wir den ungeheueren Unterschied zwischen dem Philosophen, der, dem organischen Gesetz unserer Vernunft gemäß, alles zu vereinfachen und seine gesamte Welterkenntnis womöglich auf einen einzigen Satz zurückzuführen bestrebt ist und bestrebt sein muß, und dem Künstler, dem die Anschauung die prima lex ist, und der um die starren Ansprüche unserer Denkmaschine sich nicht viel mehr kümmert als die Natur selber. Zwar befürwortet Wagner den Vegetarismus; hiermit ist aber die Sache keineswegs für ihn abgethan. Seine philosophische Beanlagung ist eine so tiefe, daß er von jeher den Zusammenhang des Menschen mit der Natur und die einzig gestaltende Macht der Naturnotwendigkeit erkannte, woraus dann ein pessimistisches Streiflicht auf jeden willkürlichen Regenerationsversuch fallen mußte. Andererseits gehört aber sein Empfindungsleben, sein bestes Können jener Kunst an, die er „als mit wahrer Religion vollkommen eines erfand" (X, 322), und weder materielle noch metaphysische Heilversuche vermöchten es, allein zu einer Regeneration zu führen, da im Gegenteil „aller echte Antrieb und alle vollständig ermöglichende Kraft zur Ausführung der großen Regeneration nur aus dem tiefen Boden einer wahrhaften Religion erwachsen könne" (X, 313).

Die drei Lehren.

Es ist, als stünden drei Welten neben einander: eine materiell-empirische, eine transcendent-metaphysische und eine mystisch-religiöse; die Kunst ist das Verbindungs-

element aller drei: ihre Form ist materiell, ihr Gehalt transcendent, ihre Deutung mystisch; darum spiegeln sich alle drei Welten im Bewußtsein gerade des künstlerischen Genies mit so ausnehmender Deutlichkeit wieder. Will nun aber dieser Künstler eine Anschauung — nicht im Kunstwerk darstellen, sondern, wie hier, bei der Regenerationslehre — ausführlich und begrifflich entwickeln und mitteilen, so stellt er drei verschiedene Reihen von Thesen nebeneinander auf, ohne sich sonderlich viel um eine Übereinstimmung zwischen ihnen zu kümmern, da ihm selber ja ihre Einheit durch seine eigene Persönlichkeit evident ist, und da er im Kunstwerk diese Einheit auch anderen unmittelbar darthut. Aus dem besagten Grund stößt man aber auf große Schwierigkeiten, sobald man diese Weltanschauung Wagner's in leicht faßbarer, übersichtlicher Form darstellen will: zum wirklichen, eingehenden Verständnis gehört eben als Grundlage jener ganz bestimmende Eindruck seiner Kunstwerke, der — um mich eines wissenschaftlichen Vergleiches zu bedienen — unserem ganzen Wesen eine gesteigerte „Vibrationsfähigkeit" verleiht und uns nunmehr befähigt, ganzen Gedankenkomplexen und -Verbindungen als „Leiter" zu dienen, denen wir früher nur eindruckloses Unverständnis hätten entgegensetzen können. Nicht Wagner allein, sondern jedes künstlerische Genie befindet sich in demselben Fall; auch Goethe würde uns wie ein Chamäleon oder wie ein lebendes Kaleidoskop vorkommen, stünde nicht die eine mächtige Individualität vor uns, und träte sie nicht im Kunstwerk harmonisch in die Erscheinung. — Zu einem bewußten und logischen Erfassen von Wagner's Regenerationslehre wird es aber jedenfalls förderlich sein, wenn man über besagtes Verhältnis im klaren ist, und wenn man zunächst den materiellen Gesichtspunkt, den metaphysischen und den religiösen auseinanderhält.

Die empirische Regenerationslehre.

Über den materiellen, oder empirisch-realen Gesichtspunkt bleibt mir nicht viel zu sagen.

Die Hauptsache ist hier, nach Wagner, die Nahrung. Wir sollen uns der Fleischnahrung und der alkoholischen Getränke enthalten.

Zu dieser extremen Ansicht ist der Meister erst spät gelangt. Früher hatte er gemeint: „Das Richtige für uns ist: genießt alles, aber in einem zuträglichen Maße"; ja, er schreibt sogar: „Die einfachen Nahrungssubstanzen sind ja nicht für Leute, wie wir sind: wir bedürfen des Komplizierten, solcher Substanzen, die den meisten Nahrungsstoff bei den geringsten Ansprüchen an die Verdauungskraft bieten" (U. 232, 239). Als er aber die Überzeugung gewonnen hatte, der Übergang zur Pflanzenkost sei „der Kernpunkt der Regenerationsfrage" (X, 307), da ließ er sich durch keinerlei Einwand irre machen. Er giebt z. B. zu, daß möglicherweise in nordischen Klimaten die Fleischnahrung unerläßlich sei; in diesem Falle sollten wir edlere Rassen aber „eine vernunftgemäß angeleitete Völkerwanderung"[1]) in andere Weltteile ausführen (X, 311)! — Zwar nennt Wagner selber diesen — und auch manchen anderen — Vorschlag auf materiell-praktischem Gebiete ausdrücklich: „Phantasiebilder eines Regenerationsversuches" (X, 312). Das muß wohl beachtet werden, namentlich von solchen, denen schon der bloße Gedanke des Vegetarismus ein überlegenes Lächeln abgewinnt. Angesichts der großen Fortschritte des Vegetarismus, vorzüglich bei den praktischen Angelsachsen und Amerikanern, und mit Rücksicht auf die ungewöhnlichen physischen Leistungen, die strenge Vegetarianer in den letzten Jahren im öffentlichen Wettbewerb vollbracht haben, ist allerdings auch der gegnerischen Ansicht

[1]) Dieser Vorschlag einer „Völkerwanderung" wird gewiß vielen höchst extravagant erscheinen; ein Mann der empirischen Wissenschaften, der rühmlichst bekannte französische Physiolog, Psycholog und Nationalökonom Alfred Fouillée hat eben in seinem vor kurzem (Juli 1895) erschienenen Werke: „Le Tempérament et le caractère selon les individus, les sexes et les races" genau dasselbe als einzige Rettung für die indogermanische Rasse vorgeschlagen; die Ausführbarkeit dieses Gedankens wird, nach Fouillée, durch die neuesten Entdeckungen der Medizin gewährleistet.

etwas mehr „Objektivität" anzuempfehlen. Der wissenschaftliche Experimentalbeweis ist bisher weder für noch wider erbracht. Und außerdem käme diesem Beweis eine nur sehr bedingte Gültigkeit zu, da die zu Grunde liegende Frage eine moralische ist und namentlich das Verhältnis des Menschen zu den Tieren betrifft (vergl. Wagner's Bf. an Herrn E. von Weber).

Nur auf eines möchte ich noch einmal aufmerksam machen: daß Wagner's theoretische Argumente zu Gunsten der Pflanzenkost auf weit schwächeren Füßen stehen als seine eigene innere Überzeugung. — Von den naturwissenschaftlichen „Phantasiebildern" sprach ich schon oben.[1]) Aber auch die geschichtlichen Hinweise sind wenig überzeugend. Wagner verweist z. B. auf einen vorgeschichtlichen, von Pflanzen sich nährenden Menschen: auf der äußersten Grenze aber, bei dem prähistorischen Menschen, treffen wir überall Fleischesser an.[2]) Die Berufung auf die Inder ist auch nicht glücklich: denn die Vedischen Inder waren Fleischesser; ihr Speisezettel war dem unsrigen nicht unähnlich: Rind, Ziege, Schaf, Wild, Geflügel, Fisch, bisweilen angeblich auch Pferdefleisch (Oldenberg: „Religion des Veda", 355). Auch später hat es niemals in Indien ein eigentliches Verbot des Fleischessens gegeben, und es darf namentlich nicht übersehen werden, daß gerade die Brahmanen, also die Denker und geistigen Leiter des Volkes, das Opferfleisch, d. h. das beste, genossen. Ein altindischer Spruch besagt: „Mehl ist zehnmal besser als Reis, Milch zehnmal besser als Mehl, Fleisch achtmal besser als Milch!"[3]) Die Weisen, die sich in hohem Alter in die Wälder zurückzogen, erhoben ihre enthaltsame Lebensart nicht zu einer allgemeinen Maxime. Das Fleischessen ist also auf alle Fälle in Indien das Ältere; der Übergang eines großen Teiles des Volkes zur Pfanzennahrung ein späterer Vorgang. Buddha selber starb nach den Berichten seiner Jünger an einem durch den übermäßigen Genuß von Schweinefleisch verursachten Magenübel! Auch bei den iranischen Ariern findet der Vegetarismus keine Stütze: „Von zwei Männern, ist der sich mit Fleisch anfüllt, weit mehr mit guten Gedanken angefüllt, als der es nicht thut; jener übertrifft diesen um den Wert eines Schafes, um den Wert eines Ochsen, ja, um den Wert eines ganzen Mannes" — so heißt es in der Zend-Avesta.[4]) Daß Pythagoras, wie Wagner behauptet, „ein Lehrer der Pflanzennahrung" war, ist auch historisch unerwiesen; jedenfalls würde sein strenges Verbot des Bohnenessens uns auf ganz andere Spuren als die hier verfolgten führen. Und schließlich dürfte die Glsizès'sche Deutung der Worte Christi beim heiligen Abendmahl: „solches genießet zu meinem Angedenken", durch Interpolation des Wortes „allein": „solches allein genießet" (nämlich Brot und Wein), auch auf vielfachen Widerspruch stoßen.

Diese Einwürfe bringe ich nicht im Sinne einer „Kritik", sondern weil es ein auffallendes Charakteristikum von Wagner's Regenerationslehre ist, daß gerade auf dem empirisch-materiellen Gebiet das „Phantasiebild" nach jeder Richtung hin vorherrscht. Und es könnte leicht geschehen, daß eine zu konkrete Auffassung von Dingen, die nur den Wert von Argumenten, von Bildern besitzen, über die Grundwahrheit einer vielleicht weder geschichtlich noch experimental zu erweisenden Thatsache täuschen und irreleiten würde. Wie

---

[1]) Bei einem so ungeheuer verwickelten Problem kann die Naturwissenschaft Argumente für und wider liefern, ad libitum. Die Dinosauren z. B. scheinen das Experiment im größten Maßstab betrieben zu haben; bei den fleischfressenden Abteilungen sind die schönen Proportionen und die Entwickelung des Kopfes auffallend, die pflanzenfressenden erreichen dagegen die kolossalsten Dimensionen (Brontosaurus z. B. 60 Fuß Länge), der Kopf bleibt aber bei ihnen unverhältnismäßig verkümmert.

[2]) Vergl. Joh Ranke: „Der Mensch", Bd. II.

[3]) Böhtlingk: Indische Sprüche, 363.

[4]) Vendîdâd, IV, 3, 48.

ich schon im vorletzten Abschnitt hervorhob, ist es gerade einer der wesentlichsten Vorzüge der deutschen Regenerationsbestrebungen, daß sie weder in ihren Deduktionen noch in ihren Zukunftsbildern die abstrakt-logische Methode des Rousseau verfolgen; das innere Bedürfnis, die Not (wie Wagner sagt) wird als Gesetzgeber erkannt, die äußere Vorstellung dagegen offen als „Phantasiebild" eingestanden.

Die philosophische Regenerationslehre.

Auf dem philosophischen Gebiet bewegt sich der Regenerationsgedanke schon freier. „Die Natur, und nur die Natur, kann auch die Entwirrung des großen Weltgeschickes allein vollbringen. Hat die Kultur, von dem Glauben des Christentums an die Verwerflichkeit der menschlichen Natur ausgehend, den Menschen verleugnet, so hat sie sich eben einen Feind erschaffen, der sie notwendig einst so weit vernichten muß, als der Mensch nicht in ihr Raum hat: denn dieser Feind ist eben die ewig und einzig lebende Natur" (Kunst und Revolution, III, 37—38). — Den selben Gedanken in geklärterer Form schrieb der Meister einige Tage vor seinem Tode nieder, in seinem Brief an Heinrich von Stein vom 31. Januar 1883: „Nicht fern genug von der erzielten Vollendung könnten wir beginnen, um das Reinmenschliche mit dem ewig Natürlichen in harmonischer Übereinstimmung zu erhalten" (X, 416). — Offenbar bewegen sich derartige Betrachtungen nicht auf empirischem Gebiete. Das „Reinmenschliche", das „ewig Natürliche" sind vielleicht keine Abstraktionen; zum mindesten wird man aber zugeben, daß diese Begriffe nicht aus der Beobachtung entnommen sind. Im nächsten Abschnitt werden wir sehen, welche grundlegende Bedeutung diesem Begriff des Reinmenschlichen für Wagner's Kunstwerk zukommt. Für die Regenerationslehre besteht sein Wert darin, erstens, daß Wagner gerade dieses Wort und diesen Begriff sein ganzes Leben hindurch festgehalten hat, und zweitens, daß dieses „Reinmenschliche" — welches ein untergeordneter Teil des weiteren Begriffes „das ewig Natürliche" ist — das optimistische Element in Wagner's philosophischer Überzeugung von der Möglichkeit einer Regeneration bildet.

Aus obigen Citaten (die nach Belieben zu vermehren wären) geht nämlich mit Evidenz hervor, daß die Natur, und im besonderen „die wahre menschliche Natur", als gut betrachtet wird. Unsere Welt nennt Wagner: „die Wildnis des entarteten Paradieses" (IX, 151). In einer seiner ersten Schriften klagt er auch über „den erschütterten Glauben an die Reinheit der menschlichen Natur" (III, 47), und in einer seiner letzten sagt er: „unser Heil suchen wir einzig in einem Erwachen des Menschen zu seiner einfach-heiligen Würde" (X, 350). Der echte Pessimist lehrt dagegen: „Viel richtiger, als die Natur auf pantheistische Weise mit Gott zu identifizieren, wäre es, sie mit dem Teufel zu identifizieren", und vom Menschen sagt er: „Der Mensch ist im Grunde ein wildes, entsetzliches Tier. Wir kennen es bloß im Zustande der Bändigung und Zähmung, welcher Zivilisation heißt; daher erschrecken uns die gelegentlichen Ausbrüche seiner Natur. Aber wo und wann einmal Schloß und Kette der gesetzlichen Ordnung abfallen und Anarchie eintritt, da zeigt sich, was er ist" (Schopenhauer). — Dieser felsenfeste Glaube an die Reinheit und Heiligkeit der menschlichen Natur ist also die philosophische Grundlage von Wagner's Regenerationslehre.

Ebenfalls von Anfang an finden wir aber bei Wagner einen anderen Begriff, der einen pessimistischen Beigeschmack hat und jenem ersteren die Wagschale hält: den Begriff der Notwendigkeit.

Bereits in dem Abschnitt „Philosophie" habe ich darauf hingewiesen, wie sehr die Betonung der „unwillkürlichen Notwendigkeit" in Wagner's früheren Schriften an Schopenhauer's „Wille" gemahnt.[1]) Wagner selber hat das, was er früher mit „Unwillkür"

[1]) Vergl. S. 139.

bezeichnete, dem Schopenhauer'schen „Willen" so identisch erachtet, daß er in späteren Ausgaben es nicht der Mühe wert hielt, den Text durchgehends zu berichtigen, sondern in einem Vorwort auf diese Übereinstimmung ein für allemal aufmerksam machte (III, 4). Dieser Begriff der Notwendigkeit umfaßt nun, genau wie Schopenhauer's Wille, das ganze Reich der Erscheinungen: die Natur „erzeugt und gestaltet aus Notwendigkeit" (III, 54), und auch beim Menschen „ist es die Not allein, die uns zu wahrhaft schöpferischen Thaten bestimmt" (V, 53), „ohne Notwendigkeit kann nichts Echtes und Wahres begründet werden" (X, 179). Ganz logisch folgt aus dieser Auffassung, daß „das Leben das Unmittelbare, sich selbst Bestimmende ist", die Wissenschaft aber „das gerechtfertigte Unbewußte — — — der Untergang der Willkür in dem Wollen des Notwendigen" (III, 57).

Ein wenig Nachdenken wird nun jeden überzeugen, daß bei einer solchen Auffassung der Natur für eine „Regeneration" durchaus kein Platz ist. Die Natur hat ja alles, was ist, aus Notwendigkeit gestaltet, und das Wissen der Weisen ist „Wollen des Notwendigen". — Noch deutlicher wird aber dieser Sachverhalt, sobald jene Anschauung durch Verschmelzung mit der Metaphysik Schopenhauer's festere Gestalt angenommen hat. Bei Schopenhauer kann schon darum von Regeneration nicht die Rede sein, weil der Begriff „Verfall" in seinem System keinen Sinn hätte und nirgends bei ihm vorkommt. Den versuchten Nachweis des „Fortschrittes" bezeichnet er allerdings als eine „künstliche und imaginäre Konstruktion"; einen Verfall statuiert er aber ebensowenig; das Ergebnis der Geschichte ist nach ihm die Einsicht, „daß man doch stets nur das selbe, gleiche und unwandelbare Wesen vor sich hat, welches heute dasselbe treibt wie gestern und immerdar" (Ges. Werke, III, 507). Zwar preist Schopenhauer die Lehre vom Sündenfall, aber ausdrücklich nur „als Mythos"; die Existenz ist an und für sich Sünde. Bei ihm kann der Weise höchstens noch mit Wagner's Wotan „nur eines noch wollen: das Ende! das Ende!" — Mit der größten Kühnheit hat nun Wagner, der die Metaphysik Schopenhauer's vollkommen inne hatte und sie auch rückhaltlos anerkannte, dieser Philosophie gegenüber eine ähnliche Rolle zu spielen unternommen, wie Schopenhauer selber sie Kant gegenüber beansprucht: er hat Schopenhauer's Gedanken „weitergedacht"! Er bezeugt ausdrücklich, daß er „aus den Beweisführungen Schopenhauer's für die Verwerflichkeit der Welt selbst die Anleitung zur Erforschung der Möglichkeit einer Erlösung dieser selben Welt herausgefunden habe" (X, 48). Er meint: „Die von Schopenhauer einzig deutlich bezeichneten Wege der Umkehr des mißleiteten Willens, die sehr wohl zu einer Hoffnung führen, sind aber von unserem Philosophen, in einem mit den erhabensten Religionen übereinstimmenden Sinne, klar und bestimmt gewiesen worden, und es ist nicht seine Schuld, wenn ihn die richtige Darstellung der Welt, wie sie ihm einzig vorlag, so ausschließlich beschäftigen mußte, daß er jene Wege wirklich aufzufinden und zu betreten uns selbst zu überlassen genötigt war; denn sie lassen sich nicht wandeln als auf eigenen Füßen" (X, 330). Der Meister empfiehlt sogar die Schopenhauer'sche Philosophie als das einzige, was „für ein selbständiges Beschreiten der Wege wahrer Hoffnung empfohlen werden kann".[1]) Das ist gewiß eine höchst überraschende Wendung, die Niemand mehr überrascht hätte als den Mann, der die Hoffnung als „Narrheit des Herzens" bezeichnete; womit aber freilich gar nichts bewiesen wird, da Kant ebensowenig im stande gewesen wäre, Schopenhauer als seinen Fortsetzer anzuerkennen. — Man kann sagen, Schopenhauer habe vom Sprungbrett des Kantischen „Kritischen Idealismus" aus ein salto mortale vollführt, um das Ding an sich im Willen aufzu-

[1]) Siehe das im vorigen Abschnitt mitgeteilte Faksimile S. 146.

finden. Einen nicht weniger kühnen Sprung thut Wagner. Mit unfehlbarer Richtigkeit erkannte er, daß die Verneinung des Willens zum Leben, aus was immer für Beweggründen sie stattfinde, „sich immer als höchste Energie des Willens selbst charakterisiere" (X, 356); von diesem Sprungbrett aus erreicht er nun die Überzeugung, daß wer mit klarem Verstand den Verfall erkenne, und wer zugleich diese höchste Energie des Willens besitze, alles, was zu einer Regeneration not thut, in der Hand halte: er kennt das Übel, und er ist des Heiles Herr. Daraus erwächst dann jener „Glaube an die Möglichkeit der Regeneration", jenes Durchdrungensein von der „Allmacht des Willens" (IX, 91), und dadurch erklärt sich das merkwürdige Wort: „die Sieges-Gewißheit des Willens wird durch die Erkenntnis des Verfalles errungen" (X, 320).

Das hier Vorgebrachte hat natürlich alles nur den Wert von Andeutungen; mehr kann auch gerechterweise in dem Rahmen einer allgemeinen Schilderung nicht verlangt werden. Mit diesem Hinweis auf das merkwürdige, organische Verhältnis zwischen Schopenhauer's Pessimismus und Wagner's optimistischer Regenerationslehre — aus innerster Verneinung der Welt werde die Bejahung der Erlösung geboren (X, 282) — habe ich aber nach meiner Überzeugung den Leser auf das Allerinteressanteste und Allerbedeutendste in Wagner's philosophischem Denken aufmerksam gemacht.

Allerdings, wer mit der philosophischen Auffassung der Regenerationslehre sich begnügen wollte, würde es kaum zu einem befriedigenden Verständnis bringen. Denn die Wurzel, aus der Wagner's Überzeugung hervorgeht, reicht tiefer hinunter; eigentlich ist diese Lehre eine religiöse.

Die religiöse Regenerationslehre.

Die Grundlage von Wagner's religiösem Bekenntnis ist die Überzeugung von einer über alle Zweifel erhabenen moralischen Bedeutung der Welt. Er verkündigt: **„Die Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt ist die Krone aller Erkenntnis"** (X, 333). Diese Überzeugung ist zugleich die Grundlage der Hoffnung, und hiermit auch des Glaubens an die Regeneration. Im Jahre 1853 schreibt er: „Ich habe den Glauben an die Zukunft des Menschengeschlechtes, und diesen ziehe ich einfach aus meinem Bedürfnisse" (L. I, 236). Glauben aus innerem Bedürfnis ist aber Religion, und dieser frühere Satz lehrt uns den späteren richtig verstehen: „Aller echte Antrieb, und alle vollständig ermöglichende Kraft zur Ausführung der großen Regeneration kann nur aus dem tiefen Boden einer wahrhaften Religion erwachsen" (X, 313). — Also, ohne Religion können wir weder der Kraft zur Regeneration teilhaftig werden, noch überhaupt den Antrieb zu ihr empfinden. Religion ist folglich die ganz unerläßliche Grundbedingung von Wagner's Regenerationslehre.

Hier drängt sich aber eine andere Erwägung auf: zwischen Religion und Regeneration herrscht ein Parallelismus, der nicht auf Äußerlichkeiten, sondern auf wirklicher Verwandtschaft beruht.

„Die tiefste Grundlage jeder wahren Religion", schreibt Wagner, „sehen wir in der Hinfälligkeit der Welt, und der hieraus entnommenen Anweisung zur Befreiung von derselben ausgesprochen" (X, 276). Diese religiöse Erkenntnis von der Hinfälligkeit der Welt spiegelt sich nun in der Geschichte als „Verfall" wieder. Die Religion enthält aber ebenfalls neben der Verneinung die Bejahung, neben dem Verfall die Regeneration: den Glauben an Erlösung. Infolge dieser Verwandtschaft dürfen wir in dem Regenerationsgedanken eine Sichtbarwerdung dieser „tiefsten Grundlagen" wahrer Religion erkennen. Der Glaube wird hier in die That umgesetzt. Was sonst nur in wenigen frommen Stunden den Menschen zu Gemüte geführt zu werden pflegt: die Sündhaftigkeit ihres Daseins und ihr Bedürfnis nach Erlösung, — das soll fortan den positiven Gehalt ihres Lebens ausmachen. Wie es in Wagner's Parsifal heißt:

„Bekenntnis
wird Schuld und Reue enden,
Erkenntnis
in Sinn die Thorheit wenden!"

Dieses Bekenntnis (des Verfalles) und diese Erkenntnis (der Möglichkeit einer Regeneration), sie sollen aber, wie gesagt, fortan nicht bloß den Gegenstand frommer Meditation bilden, nicht bloß als die Verbindungspunkte mit einem Jenseits betrachtet werden, das uns zu fern liegt, um irgend einen gestaltenden Einfluß auf die Dinge dieser Welt zu gewinnen. Im Gegenteil, Wagner ruft uns zu: „Gebt diesem Ideale in euren Gewohnheiten einen real befruchteten Boden, so muß hieraus eine neue Macht hervorgehen!" (X, 179.) Und in dem praktischen Glaubensbekenntnis, das zu Anfang dieses Abschnittes abgedruckt wurde, heißt es: „Wir glauben an die Möglichkeit dieser Regeneration, und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne".

Unwillkürlich denkt man hier an Feuerbach zurück, an seinen unerschütterlichen Glauben an die Zukunft und an sein edles Bestreben, der verblassenden Religion neue Lebenskräfte einzuhauchen, indem man sie zur Befruchtung des realen Bodens der Wirklichkeit verwendete. Ich erwähne aber Feuerbach's Namen an dieser Stelle, um darauf aufmerksam zu machen, wie durchaus verschieden Wagner's „religiöser Optimismus" ist von jedem derartigen materialistischen Zukunftsglauben. Der Unterschied ist darin begründet, daß Wagner an Bestimmungen des Menschengeschlechtes glaubt, die „außer aller Zeit und allem Raume liegen" (X, 352), an eine „moralische Bedeutung der Welt". Hierauf allein kommt es ihm an. Seine ganze Regenerationslehre ist die Bethätigung dieses Glaubens. Mit dem materiellen „Fortschritt" befaßt sie sich in keiner Weise. Dem Begriff des Fortschrittes stellt sie den der Harmonie mit der Natur entgegen; eine Gegenüberstellung, die derjenigen von Judentum und Brahmanismus genau entspricht. Eine „Rückkehr zur Natur" wird in keiner Weise gepredigt, sondern die Einheit des Menschen und der Natur, welche das Leben des primitiven Menschen unbewußt gestaltete, soll zum bewußten Gesetz erhoben werden. Dieser Gedanke harmoniert vollkommen mit den Lehren der Naturwissenschaft. Wagner ist auch kein Feind der Wissenschaft, das sahen wir schon, und die Maschine lobt er als „den künstlichen Sklaven des freien, schöpferischen Menschen" (III, 41). Weder durch die Vervollkommnung von Maschinen, noch durch das endlose Anhäufen von Wissensmaterial jedoch fällt eine einzige Thräne weniger in den Ozean des menschlichen Elends; diesen Dingen kommt nur vorübergehende, relative, nicht ewige, absolute Bedeutung zu. Wagner's Regenerationsgedanke dagegen hat einzig den Menschen als sittliches Wesen im Auge. Es ist ihm „bis zum Erschrecken verwunderlich — —, daß wir hoffnungsvoll sein wollen, ohne uns einer wahren Sittlichkeit bewußt sein zu müssen" (X, 329). Um die Erreichung eines zeitlichen Zieles ist es ihm — im Grunde genommen — auch gar nicht zu thun; er sagt ja an einer Stelle, die Menschheit möge zu Grunde gehen, wenn sie nur „göttlich zu Grunde geht" (X, 352). Hier gilt Schiller's Wort: „Vor einer Vernunft ohne Schranken ist die Richtung zugleich die Vollendung, und der Weg ist zurückgelegt, sobald er eingeschlagen ist". — Selbst aber wenn wir uns den Weg als zurückgelegt denken, so würden wir zwar in jenem regenerierten Leben der Zukunft „von den gemeinen Leiden eines sündhaften Lebens befreit sein", jedoch „einzig durch einen bewußten Trieb, dem das furchtbare Welträtsel stets gegenwärtig ist" (X, 319). Keineswegs ist also die Regeneration ein Surrogat für Religion (wie sie das im Feuerbach'schen Sinne wäre), noch weniger ein Antidot dagegen (wie sie von Manchen aufgefaßt wurde). Folgende Stelle aus Religion und Kunst läßt über Wagner's

Auffassung keine Zweifel: „Möge der aus einer Regeneration des menschlichen Geschlechtes hervorgehende Zustand, durch die Kraft eines beruhigten Gewissens, sich noch so friedsam gestalten, stets und immer wird uns in der umgebenden Natur, in der Gewaltsamkeit der Urelemente, in den unabänderlich unter und neben uns sich geltend machenden niederen Willens-Manifestationen in Meer und Wüste, ja in dem Insekte, dem Wurme, den wir unachtsam zertreten, die ungeheure Tragik dieses Welten-Daseins zur Empfindung kommen, und täglich werden wir den Blick auf den Erlöser am Kreuze als letzte erhabene Zuflucht zu richten haben" (X, 317). — Die Regeneration ist folglich nur ein Analogon der wahren Erlösung, mehr nicht. „Jene andere Welt der Erlösung muß daher von dieser Welt genau so verschieden sein, als diejenige Erkenntnisart, durch welche wir sie erkennen sollen, verschieden von derjenigen sein muß, welcher einzig diese täuschende leidenvolle Welt sich darstellt" (VIII, 27).

Die Kunst als das einigende Element.

Wie nun Wagner's Regenerationslehre von drei verschiedenen Gesichtspunkten aus in drei verschiedenen Gestalten — der empirisch-historischen, der abstrakt-philosophischen und der religiösen — sich uns zeigt, das hoffe ich jetzt klar dargelegt zu haben. Es erübrigt noch, ein Wort über jenes Element zu sagen, in welchem die drei Welten ihrer Einheit sich bewußt werden, und welches darum in dieser Weltauffassung eine so hervorragende Rolle spielt: die Kunst.

Kunst und Leben.

Auf jedem dieser drei Gebiete ist die Wirksamkeit der Kunst eine entscheidende.

Gleich in seiner ersten Züricher Schrift, Die Kunst und die Revolution, schreibt Wagner der Kunst eine sehr hohe Bestimmung zu: „Gerade an der Kunst ist es nun aber, diesem sozialen Drange (zur freien Menschenwürde) seine edelste Bedeutung erkennen zu lassen, seine wahre Richtung ihm zu zeigen". Zugleich wird aber anerkannt, daß „wir allerdings durch die Wirksamkeit unserer Kunst allein es nicht erreichen werden, die menschliche Gesellschaft menschlich schön und edel zu entwickeln"; nicht nur Apollon, dem Gott der Kunst, soll die Zukunft einen Altar errichten, sondern auch „Jesus, der für die Menschheit litt" (III, 40, 49, 50). — Schon hier also, wo Wagner's Regenerationsgedanke noch unreif und durch das Überwuchern geschichtlich-politischer Erwägungen einigermaßen verzerrt uns entgegentritt, ist doch das eine bereits klar erkannt und ausgesprochen, daß der Kunst, bei dieser zu erstrebenden Umgestaltung der menschlichen Gesellschaft, die Rolle eines „Vermittlers" zufällt. Sie soll dem Menschen die Bedeutung seines unbewußten Dranges offenbaren, sie soll dem Verirrten seine wahre Richtung zeigen. Eine unmittelbare Wirkung — etwa „die Sitten zu veredeln" (wie Kaiser Josef II. meinte) — übt sie also nicht aus; wohl ist ihr aber die magische Gewalt zu eigen, den Menschen sich selbst zu zeigen und ihm dadurch den Weg zur Regeneration zu weisen.

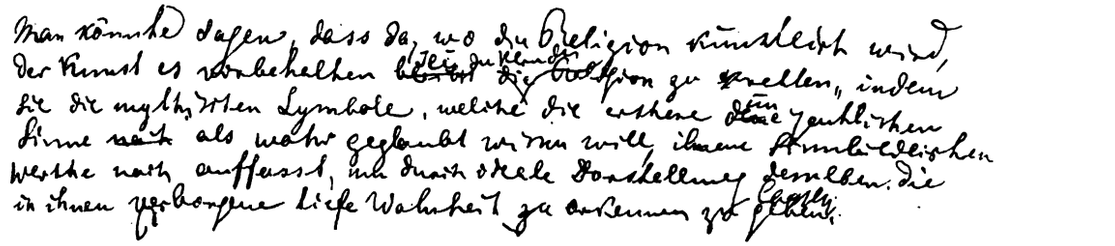
Kunst und Philosophie.

Fast zu gleicher Zeit erkannte Wagner: „Die Kunst ist die Darstellerin der Notwendigkeit", oder wie es im Kontext erläuternd heißt: der „Naturnotwendigkeit" (E. 23). Hiermit ist auch das Verhältnis der Kunst zur Metaphysik klar ausgesprochen. Einen philosophischen Begriff kann sie nie und nimmer zum Ausdruck bringen; die höchste Kunst zeichnet sich aber vor der üblichen Kunstmache dadurch aus, daß ihr Verfahren ein notwendiges, ein unwillkürliches ist (siehe E. 22; III, 57 und R. 37); was sie zur Darstellung bringt, sind Erscheinungen jenes transcendenten Urgrunds der Welt: die Naturnotwendigkeit, der Wille, oder wie man ihn sonst noch bezeichnen will. Die Kunst „befreit den unsinnlichen Gedanken in der Sinnlichkeit"; daher schätzte Schopenhauer die Kunst so ungemein hoch und betrachtete er, von seinem philosophischen Standpunkt aus, „die Erleichterung der Erkenntnis der Ideen der Welt als ihren wahren Endzweck". Auch hier also fällt der Kunst, nach Wagner's Überzeugung, die wichtige Rolle eines „Vermittlers" zu, des Vermittlers einer tieferen Erkenntnis vom Wesen

der Welt; diese Erkenntnis ist aber ein unentbehrlicher Bestandteil des Regenerationsgedankens.[1])

Im „Kunstwerk der Zukunft" finden wir dann den entscheidenden dritten Satz: „Das Kunstwerk ist die lebendig dargestellte Religion" (III, 77). Also auch hier bei der Religion ist die Kunst der Vermittler, der Darsteller, auch hier ist es ihr Amt, „die edelste Bedeutung erkennen zu lassen" und die „wahre Richtung zu zeigen"! „Wohl uns", schrieb Wagner später, „wenn wir uns dann den Sinn für den Vermittler des zerschmetternd Erhabenen mit dem Bewußtsein eines reinen Lebenstriebes offen erhalten dürfen, und durch den künstlerischen Dichter der Welt-Tragik uns in eine versöhnende Empfindung dieses Menschenlebens beruhigend hinüber leiten lassen können. Dieser dichterische Priester, der einzige der nie log, war in den wichtigsten Perioden ihrer schrecklichen Verirrungen der Menschheit als vermittelnder Freund stets zugesellt: er wird uns auch in jenes wiedergeborene Leben hinüber begleiten, um uns in idealer Wahrheit jenes Gleichnis alles Vergänglichen vorzuführen, wenn die reale Lüge des Historikers längst unter dem Aktenstaube der Zivilisation begraben liegt" (X, 317). Kunst und Religion.

Wir haben aber vorhin gesehen, daß „aller echte Antrieb und alle ermöglichende Kraft" zur Regeneration „nur aus dem tiefen Boden einer wahrhaften Religion erwachsen kann". Darum ist das Verhältnis der Kunst zur Religion das wichtigste. Denn gelingt es der Kunst, sich aus der geringfügigen Bedeutung einer harmlosen Unterhaltung und Zerstreuung zu „einem weihevoll reinigenden religiösen Akt" emporzuschwingen, wie Wagner dies verlangt (III, 157 und X, 320), dann begreift man, „von welcher Bedeutung diese Kunst, durch ihre volle Befreiung von unsittlichen Ansprüchen an sie, auf dem Boden einer neuen moralischen Weltordnung, namentlich auch für das „Volk" werden könnte" (X, 335). Einen wie unermeßlich großen Dienst nun die also verstandene Kunst der wahren Religion schon geleistet hat und in noch weit höherem Maße zu leisten berufen ist, das sagt Wagner in einer der gewichtigsten Stellen seiner Schriften, den einleitenden Worten zu „Religion und Kunst":



Faksimile aus der Originalhandschrift (Schriften Bd. X, S. 275).

Während dem Priester Alles daran liegt, die religiösen Allegorien für thatsächliche Wahrheiten angesehen zu wissen, kommt es dagegen dem Künstler hierauf ganz und gar nicht an, da er offen und frei sein Werk als seine Erfindung ausgiebt. Die Religion lebt aber nur noch künstlich, wann sie zu immer weiterem Ausbau ihrer dogmatischen Symbole sich genötigt findet, und somit das Eine, Wahre und Göttliche in ihr durch wachsende Anhängung von, dem Glauben empfohlenen, Unglaublichkeiten verdeckt. Im Gefühle hiervon suchte sie daher von je die Mithilfe der Kunst, welche so lange zu ihrer eigenen höheren Entfaltung unfähig blieb, als sie jene vorgebliche reale Wahrhaftigkeit des Symboles durch Hervorbringung fetischartiger Götzenbilder für die

[1]) Vergl. den folgenden Abschnitt Kunstlehre, S. 175.

sinnliche Anbetung vorführen sollte, dagegen nun die Kunst erst dann ihre wahre Aufgabe erfüllte, als sie durch ideale Darstellung des allegorischen Bildes zur Erfassung des inneren Kernes desselben, der unaussprechlichen göttlichen Wahrheit hinleitete" (X, 275).[1] Über die Bedeutung der Kunst im Leben der Menschheit werde ich an anderer Stelle noch Verschiedenes nachzutragen haben;[2] hier, wo die Regenerationslehre allein uns beschäftigt, ist die entscheidende Rolle der Kunst darin begründet, daß sie „den Kern der Religion rettet", daß sie „das für die Religionsphilosophie Unaussprechliche ausspricht" (IV, 218), daß beim Verfall der religiösen Dogmen „die idealisierende wahre Kunst erlösend eintritt" (X, 281), daß sie „das edelste Erbe des christlichen Gedankens in seiner außerweltlich neugestaltenden Reinheit erhält" (X, 288). Jedoch, wollen wir auf Regeneration hoffen, so muß vor allem unsere Hoffnung auf den „Wiedergewinn einer wahrhaften Religion" gerichtet sein (X, 309); denn die Kunst kann uns keine Religion geben. Wohl kann sie uns aber „die Richtung zeigen", sie vermag es, „das Unaussprechbare über alle Denkbarkeit des Begriffes hinaus zu offenbaren" (X, 321); sie ist urverwandt jener „reinsten, der christlichen Offenbarung zu entblühenden Religion" (X, 288).

Wagner's Religion.

Daß keine der jetzigen Kirchen Wagner bei dieser steten Betonung der Religion vorschwebt, ist ganz sicher; die zuletzt citierten Worte genügen schon, es zu beweisen. In welchem Sinne er Christ war, das hat der Leser aus vielen der hier angeführten Stellen entnehmen können. Schon 1851 erwidert er seinen pharisäischen Verleumdern: „Bin ich in dem Verlangen, mich der Nichtswürdigkeit der modernen Welt zu entwinden, Christ gewesen, — nun so war ich ein ehrlicherer Christ als alle die, die mir jetzt den Abfall vom Christentume mit impertinenter Frömmigkeit vorwerfen" (IV, 371).[3] Später meinte er: „Fortan sollte uns einzig noch daran gelegen sein, der **Religion des Mitleidens,** den Bekennern des Nützlichkeits-Dogmas zum Trotz, einen kräftigen Boden zu neuer Pflege bei uns gewinnen zu lassen" (X, 260). „Vielleicht wäre der Weise, der uns aus dem Verfalle aufblicken ließe, nicht ein sichtbarer, wohl aber ein hörbarer, — etwa ein Seufzer des tiefsten Mitleides, wie wir ihn am Kreuze auf Golgatha einst vernahmen, und der nun aus unserer eigenen Seele hervordringt" (X, 48). Wagner leitet „den Verderb der christlichen Religion von der Herbeiziehung des Judentums zur Ausbildung ihrer Dogmen her" (X, 299). Unsere Zivilisation sei überhaupt keineswegs eine christliche, sondern im Gegenteil „ein Triumph der Feinde des christlichen Glaubens" (X, 302), ein „barbarisch-judaistisches Gemisch" (X, 343); darum sind auch unsere Religionen unfähig, die Regeneration anzubahnen.[4]

Welche Religion Wagner nun vorschwebte, das sagen nicht seine Schriften, sondern seine Kunstwerke, von den Feen bis zu Parsifal. Denn ist die Mitwirkung der Kunst für den Wiedergewinn einer wahrhaften Religion unentbehrlich, so ist andrerseits wahr-

---

[1]) Es ist nicht unwichtig, darauf aufmerksam zu machen, daß Wagner dreißig Jahre früher, unter Hinweis auf die griechische Tragödie, diese Ansicht, die Kunst sei dazu bestimmt „den Kern der Religion zu retten", in fast genau denselben Worten ausgesprochen hatte: „Die Tragödie war somit die zum Kunstwerk gewordene religiöse Feier, neben welcher die herkömmlich fortgesetzte wirkliche religiöse Tempelfeier notwendig an Innigkeit und Wahrheit so sehr einbüßte, daß sie eben zur gedankenlosen herkömmlichen Zeremonie wurde, während ihr Kern im Kunstwerke fortlebte" (Kunstwerk der Zukunft, III, 157).

[2]) Vergl. den folgenden Abschnitt und den zweiten Teil des vierten Kapitels.

[3]) Vergl. die S. 121 mitgeteilte Briefstelle vom Jahre 1880.

[4]) Vergl. Tolstoj's: „Kurze Darlegung des Evangeliums": „Wie ich aber das Christentum studierte, fand ich an der Seite dieses Quells reinen Lebenswassers unrechtmäßig mit ihm verbundenen Schmutz und Schlamm, die zwischen mich und seine Reinheit traten; fand ich an der Seite der hohen christlichen Lehre, verbunden mit ihr, eine ihr fremde, mißgestaltete hebräische und kirchliche Lehre" (ed. Reclam S. 14).

hafte Kunst nur als eine Emanation der Religion denkbar. „Einzig auf der Grundlage einer wahrhaftigen Moralität kann eine wahrhaftige ästhetische Kunstblüte gedeihen" (X, 362); darum sagt auch Wagner: „die neue Religion schließt die Bedingungen des Kunstwerkes in sich" (III, 146). In „Was nützt diese Erkenntnis?" lesen wir: „Nicht aber kann der höchsten Kunst die Kraft zu solchen Offenbarungen erwachsen, wenn sie der Grundlage des religiösen Symboles einer vollkommensten sittlichen Weltordnung entbehrt, durch welches sie dem Volke erst wahrhaft verständlich zu werden vermag" (X, 335). Man sieht also, in welchem Sinne Wagner's Kunst, sowie jede höchste Kunst, mit Recht als „religiös" bezeichnet werden darf.

Das Verhältnis zwischen Kunst und Religion ist eben ein beiderseitig bedingendes und bedingtes; wahre Kunst kann ohne Religion gar nicht entstehen, Religion kann sich ohne die Mithilfe der Kunst nicht offenbaren. Insofern bilden auch Religion und Kunst einen einzigen Organismus (X, 322). Und dieses lebendige Gebilde einer tiefreligiösen Kunst, welche einer wahrhaften Religion zur Offenbarung dient, ist es, aus der allein der Antrieb und die ermöglichende Kraft zur Ausführung der großen Regeneration erwachsen kann. Aus dieser Regeneration soll dann: „die neugeborene, glückselige künstlerische Menschheit der Zukunft" (III, 103) hervorgehen!

Übergang zur Kunstlehre.

Wie soll nun Kunst gestaltet sein, damit sie sich eines so erhabenen Amtes würdig erweise? Damit sie dem nach freier Menschenwürde Ringenden „seine wahre Richtung zeige", damit sie den unfaßbaren Gedanken des Metaphysikers „in der Sinnlichkeit befreie", damit sie die Religion „lebendig darstelle"? Die Antwort auf diese Frage erteilt Wagner's Kunstlehre, insbesondere seine Lehre vom vollkommensten Drama, von jenem Kunstwerk, „in welchem das Höchste und Tiefste, was der Menschengeist zu fassen im stande ist, auf die verständlichste Weise mitgeteilt werden kann".

4.

Richard Wagner's Kunstlehre.

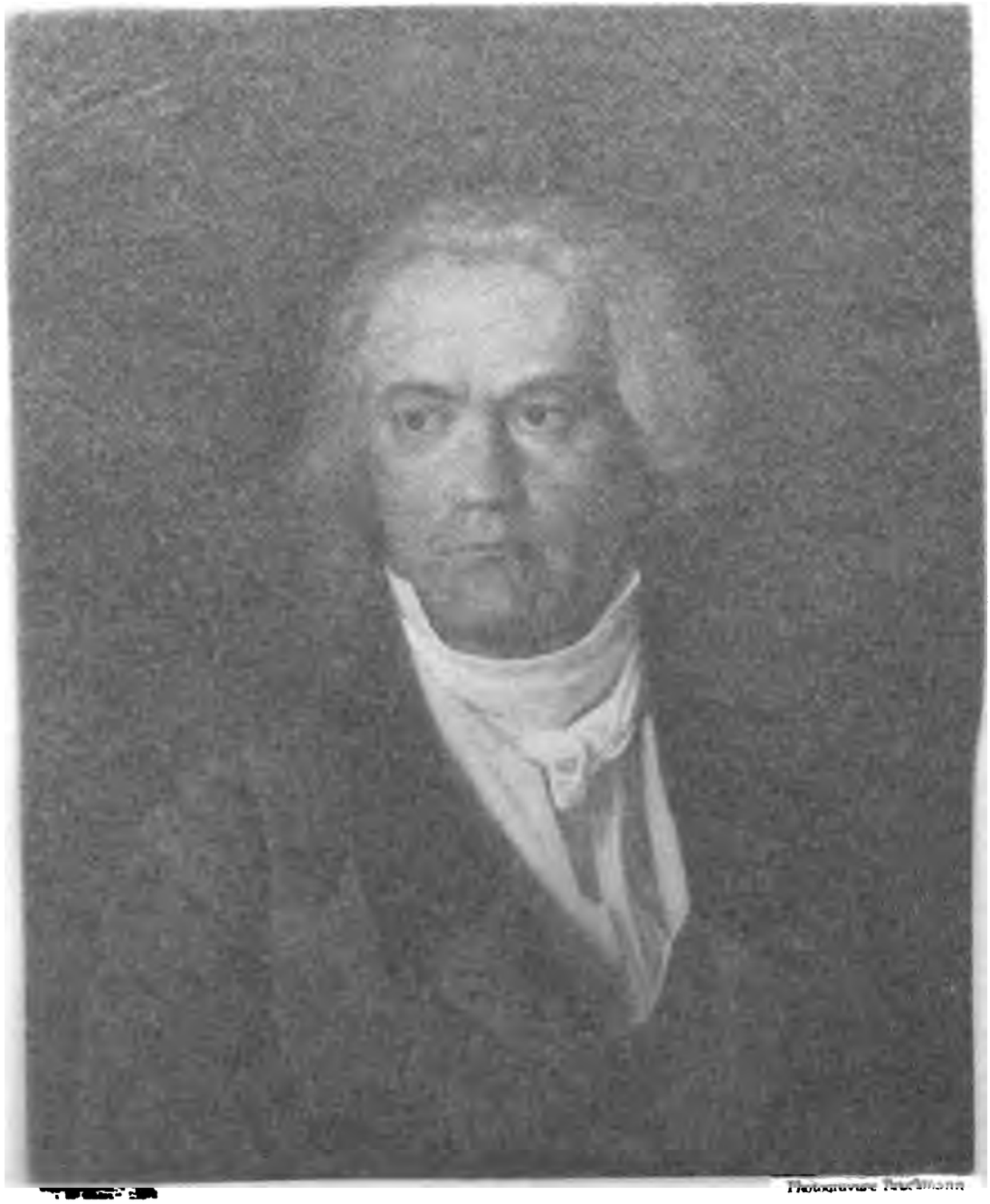
Künste, die der große Haufe bloß als Werkzeug sinnlicher Wollüste anzusehen gewohnt ist, in ihre ursprüngliche Würde wieder einzusetzen und die Natur auf einem Throne zu befestigen, der so lange von der Gewalt der Mode, des Luxus und der üppigsten Sinnlichkeit usurpiert worden — ist ein großes und kühnes Unternehmen!

Wieland.

Bedeutung des Wortes „Kunstlehre".

Schon in der allgemeinen Einleitung zu diesem Buche habe ich meine Absicht angekündigt, keinerlei technische Ausführungen in dasselbe aufzunehmen. Daß sich gar vieles in Bezug auf Technik von Wagner lernen läßt — musikalische, dichterische, dramatische Technik — das ist keine Frage, doch gehört dies einzig vor „Techniker". „Über die Technik läßt sich sprechen", schreibt Wagner, „natürlich aber eben nur zwischen Künstlern: der Laie soll nie etwas davon erfahren."[1]) Und wenn man den engeren Begriff der Technik überschreitet, so ist auch die ganze weitere Richtung, die der Meister als „Musikverstandesschwelgerei" brandmarkte, entschieden zu verdammen, oder, wenn das zu viel gesagt sein sollte, jedenfalls aus einer Wagnerbiographie auszuschließen. Die Jagd nach Motiven und Reminiscenzen, nach Umkehrungen und Parallelen, die Sucht, in jedem Accord eine besondere, unergründlich tiefe Absicht zu entdecken und aus jedem unschuldig geblasenen Ton eine Geisterbeschwörung herauszuempfinden, ist harmlos, in gewissen Fällen sogar nützlich, hat aber keinerlei Beziehungen zu Wagner's Kunstlehre. Überhaupt ist nichts gefährlicher, als aus Kunstwerken technische Lehren deduzieren zu wollen;

[1]) Brief an Louis Köhler vom 24. Juli 1853 (abgedr. Bayr. Bl. 1895, S. 2).



Photogravure Bruckmann

BEETHOVEN

Original in Haus Wahnfried Bayreuth

4

[illegible]ver s Kunstlehre.

[illegible] wie der große Haufe [illegible] das
[illegible] Symbolen [illegible] gewachsen [illegible]
[illegible] [illegible] Bilder [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]

Printed in Germany

BEETHOVEN

Original im Hause Wahnfried, Bayreuth

höchstens dem unzweifelhaften Genie kann das gelingen; und mit welch' unendlicher Vorsicht ein solches verfährt, das ersehen wir aus der ehrfurchtsvollen Zurückhaltung, die Wagner in den vielen Besprechungen seines wahren Meisters, Beethoven, beobachtet. Wir sehen auch, wie Goethe in seiner Beurteilung von Shakespeare als Vorbild immer vorsichtiger wurde: wie auf die voreilige Nachahmung die Abwendung folgte und erst zuletzt das volle befruchtende Verständnis. Welchen unermeßlichen Schaden haben nicht — mit Hilfe der Ästhetiker — die griechischen Kunstwerke jeglicher Gattung angerichtet! Bloß weil wir darauf versessen waren und sind, Lehren, d. h. Gesetze aus ihnen zu ziehen, wo offenbar nur eine Lehre zu entnehmen ist: daß die Menschen, die solche Herrlichkeiten erschaffen konnten, und die doch vom selben Fleisch und Blut waren wie wir, jedenfalls als geistige Atmosphäre eine ganz anders geartete Weltanschauung und als leibliche Umgebung eine ganz andere Gestaltung der menschlichen Gesellschaft besitzen mußten. Jene waren ein Volk von Künstlern, wir sind es nicht; das ist die große Lehre, die einzige, die wir aus ihren Werken ziehen können.

Diese Erwägung leitet unmittelbar zu dem über, was wir bei Wagner unter dem Ausdruck „Kunstlehre" zu verstehen haben. Dies wird weder eine „musikalische Richtung", noch ein „künstliches System" sein. Über die angebliche „Wagner'sche Richtung" spottet der Meister mit beißendem Sarkasmus: „Worin meine Richtung besteht, ist mir selbst am allerunklarsten geblieben. Vielleicht, daß man eine Zeit lang mit Vorliebe mittelalterliche Stoffe zu Texten aufsuchte; auch die Edda und der rauhe Norden im allgemeinen wurden als Fundgruben für gute Texte in das Auge gefaßt. Aber nicht bloß die Wahl und der Charakter der Operntexte schien für die immerhin „neue" Richtung von Wichtigkeit zu sein, sondern hierzu auch manches andere, besonders das „Durchkomponieren", vor allem aber das ununterbrochene Hineinredenlassen des Orchesters in die Angelegenheiten der Sänger, worin man um so liberaler verfuhr, als in neuerer Zeit hinsichtlich der Instrumentation, Harmonisation und Modulation bei Orchester-Kompositionen sehr viel „Richtung" entstanden war" (Über das Opern-Dichten und Komponieren, X, 224). Über das angebliche „Wagner'sche System" aber, sagt er am Schlusse seines Hauptwerkes, Oper und Drama: „Wer mich so verstanden hat, als wäre es mir darum zu thun gewesen, ein willkürlich erdachtes System aufzustellen, nach dem fortan Musiker und Dichter arbeiten sollten, der hat mich nicht verstehen wollen" (IV, 255). Also weder technische Errungenschaften und Gepflogenheiten, sowie jene individuell-charakteristische Art zu dichten und zu vertönen, die man als eine „Richtung" bezeichnet, während gerade dies im Gegenteil das ganz Persönliche, Unnachahmliche ist, was immer nur dem Einen gelingen kann, — noch das Starr-Systematische, was man bemüht ist, aus Wagner's Kunstwerken und Schriften zu extrahieren (genau wie man es aus den Werken und Gedanken früherer Kunstheroen that), — — —: nichts von alledem ist Wagner's „Kunstlehre"![1])

Was man mit diesem vollklingendem Namen bezeichnen darf, ist einzig das, was Wagner während der ganzen zweiten Hälfte seines Lebens in Schriften und durch Thaten, unerschrocken, unermüdet, unentwegt verfochten und immer von neuem dargelegt hat: es ist die Lehre von der Würde der Kunst.

Kunst und Leben.

Gleich in der ersten Schrift aus seiner zweiten Lebenshälfte, „Kunst und Revolution", knüpft Wagner bei den Griechen an, und immer wieder, im weiteren Verlauf seines Lebens, weist er auf sie hin, am ausführlichsten und klarsten in „Religion und Kunst";

[1]) Die französische Komponistin Augusta Holmès, erzählt, Wagner habe ihr den Rat gegeben: „Vor allem, gehören Sie keiner Schule an, auch nicht der Wagner'schen!"

nicht aber in dem eitlen Vorhaben, ihrer Architektur, ihrer Skulptur, ihrer Musik, ihrem Drama „ewig gültige Regeln" zu entnehmen, sondern weil „jene Welt selbst aus ihren Trümmern für alle Zeiten uns darüber belehrt, wie der übrige Verlauf des Weltenlebens etwa noch erträglich zu gestalten wäre" (Beethoven, IX, 141).[1]) Nach Wagner wohnt also der wahren Kunst eine solche Würde inne, daß selbst aus ihren Trümmern wir noch die höchste Belehrung schöpfen können — nicht aber die Belehrung, wie wir Kunstwerke schaffen, sondern wie wir *das Leben gestalten sollten!*

Schon im vorigen Abschnitt haben wir gesehen, welches hohe Amt Wagner der Kunst zuweist: von ihrer Wirksamkeit allein erhofft er die Anregung zu einer „Regeneration" des Menschengeschlechtes, d. h. zu einer „erträglichen Gestaltung des Menschenlebens". Gerade die Betrachtung jener Trümmer lehrt uns aber, daß das Leben nur dann würdig gestaltet ist, wenn „die *Kunst* das höchste Moment des menschlichen Lebens ist". Daß sie das in unserer modernen Welt sei, kann man nicht behaupten; vielmehr entspricht unsere öffentliche Kunst — namentlich die dramatische — der Rossini'schen Begriffsbestimmung: „Zeitvertreib muß als die Grundlage und das Ziel aller Kunst betrachtet werden";[2]) und was darüber hinausstrebt, ist doch nur „möglichst deutlich ausgedrückter Wunsch — — — ein Geständnis unserer Impotenz", wie Wagner sagt. Bleiben wir aber im impotenten Wünschen befangen, so kommt das einzig daher, daß unsere Kunst des nährenden Bodens eines Lebens, dem sie in Wahrheit angehöre, entbehrt, daß sie eine „künstliche Kunst" ist, ein Überfluß, ein Luxus. „*Nur aus dem Leben*, aus dem einzig auch nur das Bedürfnis nach ihr erwachsen kann, vermag die Kunst Stoff und Form zu gewinnen. — — — Nur durch das Erstehen seiner Bedingungen *aus dem Leben* vermag das Kunstwerk zu erstehen" (vergl. III, 72): das ist, was Wagner von den Griechen lernt.

Zweiteilung der Kunstlehre.

Der Leser wird bemerkt haben, daß dieser Auffassung des Lebens, als eines *durch die Kunst* am sichersten und „erträglichsten" zu gestaltenden Organismus, und der Kunst, als eines „höchsten Momentes", das einzig *aus dem Leben* Stoff und Form gewinnen kann, wieder jener antithetische Gedankengang zu Grunde liegt, dem wir schon in Politik, Philosophie und Regenerationslehre bei Wagner begegneten. Zwar besteht hier kein Widerspruch zwischen den beiden Thesen; ihre Zusammengehörigkeit, ja sogar ihre gegenseitige, organische Bedingtheit leuchtet recht wohl ein. Da aber bei uns Leben und Kunst geschieden sind, da unsere Kunst ganz außerhalb unseres öffentlichen Lebens steht, welches ihr weder Stoff noch Form bietet, andrerseits aber unser Leben nicht um ein Haar anders gestaltet wäre, wenn morgen die gesamte öffentliche Kunst verschwände, — so ist es zunächst nicht ersichtlich, wie der eine dieser Faktoren auf den anderen wirken soll. Mit seiner gewohnten Aufrichtigkeit hat Wagner diesen Sachverhalt auch unverblümt eingestanden: „In diesem Leben der Zukunft wird dies Kunstwerk Das sein, was es heute nur ersehnt, noch nicht aber wirklich sein kann: jenes Leben der Zukunft wird aber ganz Das, was es sein kann, nur dadurch sein, daß es dieses Kunstwerk in seinen Schoß aufnimmt" (Oper und Drama IV, 284). — Hier aber wie in den früheren Fällen hat der Einwurf, den man aus diesem doppelten *Hysteron-Proteron* gegen die Richtigkeit und die Fruchtbarkeit von Wagner's Lehre erheben könnte, höchstens den recht problematischen Wert eines rein logischen Argumentes. Wagner jedenfalls kümmerte sich nicht weiter darum. Die menschliche Gesellschaft muß gründlich umgestaltet werden, was aber nur mit Hilfe der Kunst (die, wie wir wissen, von Religion nicht getrennt zu denken ist) geschehen kann;

[1]) Vergl. Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Bf. VI.

[2]) Brief vom 21. Juni 1868 (Tag der ersten Aufführung der Meistersinger!).

der Kunst muß ein neuer schöpferischer Atem eingehaucht werden, und das vermag wiederum nur das Leben. Hätte von den Zeiten der griechischen Tragödie an (die, nach Xenophon, „die wahre Bildnerin Griechenland's" war) eine harmonische Weiterentwickelung stattgefunden, so könnten wir uns ein kunstloses Leben und eine auf eigene Faust vegetierende Kunst gar nicht erst vorstellen; jene Doppelthese Wagner's wäre dann ebenfalls undenkbar. Jetzt hat aber „die große Menschheitsrevolution"[1]) — deren „erste Thätigkeit in der Zersplitterung der griechischen Tragödie, in der Auflösung des atheniſchen Staates" bestand — diese Scheidung zwischen Leben und Kunst so gründlich durchgeführt, daß der bloße Gedanke ihrer Zusammengehörigkeit meistens entweder belächelt, oder als ungeheuerlich betrachtet wird. Die einheitliche Anschauung Wagner's kann folglich gegenwärtig nicht anders als in zwei getrennten Thesen zum Ausdruck kommen. Jede enthält eine Hälfte der Wahrheit (ist aber nicht etwa deswegen halb, sondern ganz wahr); jede muß für sich erkannt, begriffen und erstrebt werden.

Da diese Zweiteilung nun in der Natur der Sache begründet liegt, so wird sie auch die beste Gliederung für eine Abhandlung über Wagner's Kunstlehre ergeben. — Wir finden bei Wagner auf der einen Seite viele Ausführungen über die Würde der Kunst, d. h. über ihre Bedeutung für das ganze Leben des Menschengeschlechtes; diese Auffassung bildet die Grundlage seiner Kunstlehre. Andrerseits finden wir bei ihm noch ausführlichere Versuche, dasjenige Kunstwerk, in welchem der „kunstsehnsüchtige" Mensch des jetzigen Zeitalters ein „höchstes Moment" erkennen und erleben könnte, ahnungsvoll vorauszubestimmen.

Ich folge also Wagner's eigenem Gedanken, wenn ich der Betrachtung seiner „Kunstlehre" zwei Abschnitte widme; einen ersten, seiner Lehre von der Bedeutung der Kunst für das Leben, einen zweiten seiner Lehre vom vollkommenen Kunstwerk.

Das künstlerische Erkennen.

In der Abhandlung von der Erkenntnis der Ideen unterscheidet Schopenhauer zwischen dem gewöhnlichen Erkennen, welches die Dinge nur auf uns selbst bezieht, dem wissenschaftlichen Erkennen, welches die Beziehungen der Dinge zu einander auffaßt, und dem „rein objektiven Erkennen", in welchem aus den mannigfaltigen Relationen das „selbsteigene Wesen" der Objekte immer deutlicher hervortritt: dieses nennt er das künstlerische Erkennen. Hiermit ist eine Grundanschauung Wagner's — die ihm, lange ehe er Schopenhauer kannte, zu eigen war — mit vollendeter Bestimmtheit ausgesprochen. Der Künstler hat diese philosophische Präcision nicht gefunden, wahrscheinlich auch nicht gesucht, was uns nicht verwundern kann; darum haftet aber auch so manchen seiner hierauf bezüglichen Äußerungen etwas Rätselhaftes an, so lange man mit seiner ganzen Weltanschauung nicht vertraut ist. „Die Erfüllung der Wissenschaft ist somit ihre Erlösung in die Dichtkunst" ist z. B. ein Satz, den der Unvorbereitete zunächst absolut nicht verstehen kann; und auch die weitere Ausführung hilft ihm nicht viel: „vollkommenste Versicherung ihrer selbst erhält daher die Wissenschaft nur wieder im Kunstwerk, in dem Werke, das den Menschen und die Natur — soweit diese im Menschen zum Bewußtsein gelangt — unmittelbar darstellt" (Kunstwerk der Zukunft, III, 129). Zu der klaren Anschauung des Künstlers konnte nur der Philosoph den deutlichen Begriff liefern; er that es in der soeben citierten Ausführung: und jetzt

[1]) Siehe S. 125.

verstehen wir ganz gut, daß Wagner die selben drei Stufen der Erkenntnis unterschied wie Schopenhauer, und daß ihm die Würde der Kunst zunächst darin begründet lag, daß das künstlerische Erkennen ein objektives, höchstes Erkennen ist.[1]) „Der Weg der Wissenschaft ist der vom Irrtum zur Erkenntnis — — — Das Ende der Wissenschaft ist das gerechtfertigte Unbewußte — — — Die Bethätigung des durch die Wissenschaft errungenen Bewußtseins, die Darstellung des durch sie erkannten Lebens, das Abbild seiner Notwendigkeit und Wahrheit ist — die Kunst" (III, 56, 57, 55).

Welche tiefe philosophische Bedeutung der Kunst durch diese Auffassung beigelegt wird, erhellt ohne weiteres. Und da sie mit der Anschauung Schopenhauer's genau übereinstimmt, so kann man für das rein Metaphysische auf diesen Philosophen verweisen.

Jene Übereinstimmung zwischen Schopenhauer und Wagner findet jedoch nur in der Tiefe statt. Der Philosoph und der Künstler waren auf getrennten Wegen zu jener Einsicht gelangt; beide werden von ihr nun ebenfalls auf sehr verschiedene Spuren geleitet. Der Philosoph folgerte: „Die Philosophie ist so lange vergeblich versucht, weil man sie auf dem Wege der Wissenschaft, statt auf dem der Kunst suchte";[2]) das künstlerisch objektive Erkennen diente seinem Denken, seiner Metaphysik. Der Künstler dagegen, „der in seiner Kunst selbst, über das Schema hinweg, das Leben suchte" I, VII), folgerte aus jener Einsicht, daß die Kunst die wahre Bildnerin des Menschen sei.

Die Kunst als Bildnerin des Menschen.

Von dem „rein objektiven Erkennen", welches schon aus der bloßen künstlerischen Stimmung hervorgeht, sagt Wagner: „Der Mensch spricht dann mit der Natur, und sie antwortet ihm. Versteht er in diesem Gespräche die Natur nicht besser als der Betrachter derselben durch das Mikroskop? Was versteht dieser von der Natur, als das, was er nicht zu verstehen braucht? Jener vernimmt aber das von ihr, was ihm in der höchsten Erregtheit seines Wesens notwendig ist, und worin er die Natur nach einem unendlich großen Umfange versteht, und zwar gerade so versteht, wie der umfassendste Verstand sie sich nicht vergegenwärtigen kann" (Oper und Drama, IV, 109). Und wie das „selbsteigene Wesen der Objekte" aus der künstlerischen Erkenntnisart hervorgehe, führt er sehr schön in seinem „Beethoven" aus, dort, wo er über die Macht des musikalischen Tones spricht: „Er ruft; und an dem Gegenruf erkennt er sich auch wieder — — — durch das Gehör nimmt er das wahr, worüber ihn sein Leben in der Täuschung der Zerstreutheit erhielt, nämlich daß sein innerstes Wesen mit dem innersten Wesen alles jenes Wahrgenommenen eines ist, und daß nur in dieser Wahrnehmung auch das Wesen der Dinge außer ihm wirklich erkannt wird" (IX, 93). Darum kommt Wagner, der diese Erkenntnis von der Bedeutung der Kunst nicht zu einem System benutzen will, sondern überall „das Leben sucht", zu dem Schlusse: „Die besondere Pflege der Wissenschaft, welche, je höher sie gefaßt wird, nie unmittelbar auf den Volksgeist zu wirken berufen sein kann, hat kulturhistorisch nur einen Sinn, wenn sie eine bereits blühende, schöne Volksbildung eben krönt; die Bildnerin des Volkes aber ist nur die Kunst" (Deutsche Kunst und deutsche Politik, VII, 77). — Die hohe Würde der Kunst besteht also weiterhin darin, daß sie nicht bloß zu einem philosophischen Erkennen führt, sondern auch bildet.

---

[1]) Ich verweise hier auf Schopenhauer, weil meines Wissens bei ihm am deutlichsten und bestimmtesten ausgesprochen ist, was mancher andere Denker nur geahnt hat. Kant z. B. unterschied auch die drei „Erkenntnisvermögen", und Baumgarten hatte schon „im Schönen Keime philosophischer Erkenntnis" entdeckt. — Daß andererseits die schöpferische That des Künstlers von dem philosophischen Erkennen in ihrem tiefsten Wesen sich unterscheidet, das ist eine wichtige Betrachtung, die aber, wie alles fachmännisch Philosophische und Ästhetische nicht in dieses Buch gehört (conf. hierüber namentlich Hausegger, „Das Jenseits des Künstlers"). Vergleiche auch hier Kapitel IV, zweiten Abschnitt.

[2]) Memorabilien, S. 718.

Sie lehrt den Menschen die Natur verstehen; sie lehrt ihn sich selbst verstehen. Wie Novalis, meinte auch Wagner: „Nur ein Künstler kann den Sinn des Lebens erraten".

Wie die Kunst, indem sie den menschlichen Geist läutert und erhellt, dazu berufen ist, auf den verschiedensten Gebieten einen ganz ausschlaggebenden Einfluß auszuüben, das ist im Laufe dieses Kapitels bereits vielfach hervorgehoben worden. Um mich nicht zu wiederholen, verweise ich namentlich auf den Abschnitt „Regeneration", wo wir sahen, daß es nach Wagner gerade Aufgabe der Kunst ist, dem Menschen in seinem Drange nach freier Menschenwürde „seine wahre Richtung zu zeigen", und wo vor allem der entscheidenden Bedeutung der Kunst für die Religion gedacht wurde.[1])

Die „allgemeinsame" Kunst.

Nun muß ich aber auf einen Punkt von größter prinzipieller Bedeutung hinweisen.

Nur der gemeinsamen, oder wie er sich häufig ausdrückt, „allgemeinsamen" Kunst mißt Wagner diese hohe Bedeutung zu, nicht aber der egoistischen, vereinzelten, welche, aus Willkür hervorgegangen, der Laune Einzelner und dem Luxus dient. „Das wahre Bedürfnis der Kunst kann nur ein gemeinsames sein", schreibt der Meister in „Kunst und Klima"; „diese gemeinsamen künstlerischen Menschen werden im Einklange, zur Ergänzung und zum harmonischen Abschlusse mit der gemeinsamen Natur ihre Kunstwerke schaffen" (III, 264). Nicht kann der Einsame diese Kunst schaffen, „nur der Gemeinsame, durch das Leben Befriedigte, vermag dies" (III, 74). Ein Abschnitt von Wagner's Schrift Das Kunstwerk der Zukunft trägt als Überschrift die Worte: „Das Volk als die bedingende Kraft für das Kunstwerk", und an andrer Stelle führt Wagner aus: „das große, wirkliche, eine Kunstwerk können sie (die erhabenen Künstler) nicht allein schaffen, sondern dazu müssen wir mitwirken. Die Tragödie des Äschylos und Sophokles war das Werk Athen's" (III, 28). Nur diese allgemeinsame Kunst, die kein von diesem Leben Abgetrenntes ist, — nur die Kunst, die als „höchste Thätigkeit des im Einklang mit sich und der Natur sinnlich schön entwickelten Menschen" (III, 20) gelten kann, ist jene „Bildnerin des Volkes", nur sie kann auf die Gestaltung der menschlichen Gesellschaft und auf die Religion von Einfluß sein. — Goethe's großes Wort: „Nur sämtliche Menschen erkennen die Natur, nur sämtliche Menschen leben das Menschliche", ist wie gemünzt auf Richard Wagner's Weltanschauung. Eine höchst überraschende Wendung giebt aber der Bayreuther Meister dieser auch ihn sein ganzes Leben hindurch bestimmenden Einsicht, indem er darauf hinweist, daß durch die Kunst die zersplitterte Erkenntnis sämtlicher Menschen und ebenso das zersplitterte Leben sämtlicher Menschen zu einer Erkenntnis und zu einem Leben zusammengefaßt werden kann und soll. Das ist ja, was er unter „Erlösung der Wissenschaft in die Dichtkunst" und „Erlösung des Nützlichkeitsmenschen in den künstlerischen Menschen" versteht.

Wagner's Ansicht ließe sich vielleicht folgendermaßen formulieren: nur in einer höchsten Kunst kann die Allgemeinheit zum bewußten Erfassen ihrer selbst gelangen; nur die Kunst einer Allgemeinheit ist höchste Kunst.

In wenigen Worten will ich andeuten, aus welchen Erwägungen diese Behauptung sich ergiebt, und zu welchen weitreichenden Folgerungen sie führt.

Kunst und Wissenschaft.

Daß Anschauung zur Synthese führt, das zeigt nicht bloß die Kunst, sondern schon der ganze Gang der modernen Naturwissenschaft, denn die einseitige Analyse führt auch in den Wissenschaften einzig zur Zerbröckelung und zu Konfusion. Die Natur selber stellt sich in ihren kleinsten Teilen als Ganzes dar,[2]) und nicht infolge der Ansammlung

[1]) Ich bitte die S. 168 und 169 nachzulesen.

[2]) „Müsset im Naturbetrachten
Immer eins wie alles achten." (Goethe.)

verstehen wir ganz gut, daß Wagner die selben drei Stufen der Erkenntnis unterschied wie Schopenhauer, und daß ihm die Würde der Kunst zunächst darin begründet lag, daß das künstlerische Erkennen ein objektives, höchstes Erkennen ist.[1]) „Der Weg der Wissenschaft ist der vom Irrtum zur Erkenntnis — — — Das Ende der Wissenschaft ist das gerechtfertigte Unbewußte — — — Die Bethätigung des durch die Wissenschaft errungenen Bewußtseins, die Darstellung des durch sie erkannten Lebens, das Abbild seiner Notwendigkeit und Wahrheit ist — die Kunst" (III, 56, 57, 55).

Welche tiefe philosophische Bedeutung der Kunst durch diese Auffassung beigelegt wird, erhellt ohne weiteres. Und da sie mit der Anschauung Schopenhauer's genau übereinstimmt, so kann man für das rein Metaphysische auf diesen Philosophen verweisen.

Jene Übereinstimmung zwischen Schopenhauer und Wagner findet jedoch nur in der Tiefe statt. Der Philosoph und der Künstler waren auf getrennten Wegen zu jener Einsicht gelangt; beide werden von ihr nun ebenfalls auf sehr verschiedene Spuren geleitet. Der Philosoph folgerte: „Die Philosophie ist so lange vergeblich versucht, weil man sie auf dem Wege der Wissenschaft, statt auf dem der Kunst suchte";[2]) das künstlerisch objektive Erkennen diente seinem Denken, seiner Metaphysik. Der Künstler dagegen, „der in seiner Kunst selbst, über das Schema hinweg, das Leben suchte" I, VII), folgerte aus jener Einsicht, daß die Kunst die wahre Bildnerin des Menschen sei.

Die Kunst als Bildnerin des Menschen.

Von dem „rein objektiven Erkennen", welches schon aus der bloßen künstlerischen Stimmung hervorgeht, sagt Wagner: „Der Mensch spricht dann mit der Natur, und sie antwortet ihm. Versteht er in diesem Gespräche die Natur nicht besser als der Betrachter derselben durch das Mikroskop? Was versteht dieser von der Natur, als das, was er nicht zu verstehen braucht? Jener vernimmt aber das von ihr, was ihm in der höchsten Erregtheit seines Wesens notwendig ist, und worin er die Natur nach einem unendlich großen Umfange versteht, und zwar gerade so versteht, wie der umfassendste Verstand sie sich nicht vergegenwärtigen kann" (Oper und Drama, IV, 109). Und wie das „selbsteigene Wesen der Objekte" aus der künstlerischen Erkenntnisart hervorgehe, führt er sehr schön in seinem „Beethoven" aus, dort, wo er über die Macht des musikalischen Tones spricht: „Er ruft; und an dem Gegenruf erkennt er sich auch wieder — — — durch das Gehör nimmt er das wahr, worüber ihn sein Leben in der Täuschung der Zerstreutheit erhielt, nämlich daß sein innerstes Wesen mit dem innersten Wesen alles jenes Wahrgenommenen eines ist, und daß nur in dieser Wahrnehmung auch das Wesen der Dinge außer ihm wirklich erkannt wird" (IX, 93). Darum kommt Wagner, der diese Erkenntnis von der Bedeutung der Kunst nicht zu einem System benutzen will, sondern überall „das Leben sucht", zu dem Schlusse: „Die besondere Pflege der Wissenschaft, welche, je höher sie gefaßt wird, nie unmittelbar auf den Volksgeist zu wirken berufen sein kann, hat kulturhistorisch nur einen Sinn, wenn sie eine bereits blühende, schöne Volksbildung eben krönt; die Bildnerin des Volkes aber ist nur die Kunst" (Deutsche Kunst und deutsche Politik, VII, 77). — Die hohe Würde der Kunst besteht also weiterhin darin, daß sie nicht bloß zu einem philosophischen Erkennen führt, sondern auch bildet.

---

[1]) Ich verweise hier auf Schopenhauer, weil meines Wissens bei ihm am deutlichsten und bestimmtesten ausgesprochen ist, was mancher andere Denker nur geahnt hat. Kant z. B. unterschied auch die drei „Erkenntnisvermögen", und Baumgarten hatte schon „im Schönen Keime philosophischer Erkenntnis" entdeckt. — Daß andererseits die schöpferische That des Künstlers von dem philosophischen Erkennen in ihrem tiefsten Wesen sich unterscheidet, das ist eine wichtige Betrachtung, die aber, wie alles fachmännisch Philosophische und Ästhetische nicht in dieses Buch gehört (conf. hierüber namentlich Hausegger, „Das Jenseits des Künstlers"). Vergleiche auch hier Kapitel IV, zweiten Abschnitt.

[2]) Memorabilien, S. 718.

Sie lehrt den Menschen die Natur verstehen; sie lehrt ihn sich selbst verstehen. Wie Novalis, meinte auch Wagner: „Nur ein Künstler kann den Sinn des Lebens erraten".

Wie die Kunst, indem sie den menschlichen Geist läutert und erhellt, dazu berufen ist, auf den verschiedensten Gebieten einen ganz ausschlaggebenden Einfluß auszuüben, das ist im Laufe dieses Kapitels bereits vielfach hervorgehoben worden. Um mich nicht zu wiederholen, verweise ich namentlich auf den Abschnitt „Regeneration", wo wir sahen, daß es nach Wagner gerade Aufgabe der Kunst ist, dem Menschen in seinem Drange nach freier Menschenwürde „seine wahre Richtung zu zeigen", und wo vor allem der entscheidenden Bedeutung der Kunst für die Religion gedacht wurde.[1])

Die „allgemeinsame" Kunst.

Nun muß ich aber auf einen Punkt von größter prinzipieller Bedeutung hinweisen. Nur der gemeinsamen, oder wie er sich häufig ausdrückt, „allgemeinsamen" Kunst mißt Wagner diese hohe Bedeutung zu, nicht aber der egoistischen, vereinzelten, welche, aus Willkür hervorgegangen, der Laune Einzelner und dem Luxus dient. „Das wahre Bedürfnis der Kunst kann nur ein gemeinsames sein", schreibt der Meister in „Kunst und Klima"; „diese gemeinsamen künstlerischen Menschen werden im Einklange, zur Ergänzung und zum harmonischen Abschlusse mit der gemeinsamen Natur ihre Kunstwerke schaffen" (III, 264). Nicht kann der Einsame diese Kunst schaffen, „nur der Gemeinsame, durch das Leben Befriedigte, vermag dies" (III, 74). Ein Abschnitt von Wagner's Schrift Das Kunstwerk der Zukunft trägt als Überschrift die Worte: „Das Volk als die bedingende Kraft für das Kunstwerk", und an andrer Stelle führt Wagner aus: „das große, wirkliche, eine Kunstwerk können sie (die erhabenen Künstler) nicht allein schaffen, sondern dazu müssen wir mitwirken. Die Tragödie des Äschylos und Sophokles war das Werk Athen's" (III, 28). Nur diese allgemeinsame Kunst, die kein von diesem Leben Abgetrenntes ist, — nur die Kunst, die als „höchste Thätigkeit des im Einklang mit sich und der Natur sinnlich schön entwickelten Menschen" (III, 20) gelten kann, ist jene „Bildnerin des Volkes", nur sie kann auf die Gestaltung der menschlichen Gesellschaft und auf die Religion von Einfluß sein. — Goethe's großes Wort: „Nur sämtliche Menschen erkennen die Natur, nur sämtliche Menschen leben das Menschliche", ist wie gemünzt auf Richard Wagner's Weltanschauung. Eine höchst überraschende Wendung giebt aber der Bayreuther Meister dieser auch ihn sein ganzes Leben hindurch bestimmenden Einsicht, indem er darauf hinweist, daß durch die Kunst die zersplitterte Erkenntnis sämtlicher Menschen und ebenso das zersplitterte Leben sämtlicher Menschen zu einer Erkenntnis und zu einem Leben zusammengefaßt werden kann und soll. Das ist ja, was er unter „Erlösung der Wissenschaft in die Dichtkunst" und „Erlösung des Nützlichkeitsmenschen in den künstlerischen Menschen" versteht.

Wagner's Ansicht ließe sich vielleicht folgendermaßen formulieren: nur in einer höchsten Kunst kann die Allgemeinheit zum bewußten Erfassen ihrer selbst gelangen; nur die Kunst einer Allgemeinheit ist höchste Kunst.

In wenigen Worten will ich andeuten, aus welchen Erwägungen diese Behauptung sich ergiebt, und zu welchen weitreichenden Folgerungen sie führt.

Kunst und Wissenschaft.

Daß Anschauung zur Synthese führt, das zeigt nicht bloß die Kunst, sondern schon der ganze Gang der modernen Naturwissenschaft, denn die einseitige Analyse führt auch in den Wissenschaften einzig zur Zerbröckelung und zu Konfusion. Die Natur selber stellt sich in ihren kleinsten Teilen als Ganzes dar,[2]) und nicht infolge der Ansammlung

[1]) Ich bitte die S. 168 und 169 nachzulesen.

[2]) „Müsset im Naturbetrachten
Immer eins wie alles achten." (Goethe.)

von ungezählten Thatsachen, sondern nur durch deren Zusammenfassung zu neuen anschaulichen Ideen schreitet die Wissenschaft fort. Laplace und Darwin sind dichterische Seher und die angeblich „empirische" Naturwissenschaft, deren Wurzeln überall in metaphysischen Antinomieen sich verlieren, trägt auf ihren höchsten Zweigen Blüten der Poesie. Es muß aber wohl bemerkt werden, daß, was die Kunst darbietet, von der wissenschaftlichen Synthese sich wesentlich unterscheidet; im eigentlichen Sinne des Wortes ist es keine Synthese. Das künstlerische Erkennen ist eben, wie Schopenhauer sagt, „rein objektives Erkennen"; das wissenschaftliche bewegt sich dagegen nur innerhalb der Kategorien der Kausalität und der Relation. In Wahrheit besteht das künstlerische Verfahren nicht im Zusammenfassen des Getrennten, sondern in der Durchschauung des scheinbar Vielfältigen und in dem Darlegen seiner wesentlichen Einheit.[1]) Hier findet weder Analyse noch Synthese statt. In der Wissenschaft wird die Individualität stets dem Gattungsbegriff geopfert (also das Konkrete einer Abstraktion); die Kunst dagegen hegt sie wie ein Heiligtum, „sie ergreift", wie Schiller es fordert, „die Individualität der Dinge mit treuem und keuschem Sinn". In dem Einzelnen offenbart sie das Allgemeine; nicht aber indem sie durch systematische Kombination und durch systematische Verstümmelung Analogieen und Homologieen mit anderen Einzelnen nachweist, sondern indem sie durch freie Entfaltung des Individuellen und durch unbedingtes Gewährenlassen des Charakteristischen dieses reale Einzelne als den wirklichen, lebendigen, einzigen Inhalt des sonst nur abstrahierten Allgemeinen unmittelbar erkennen läßt. Der Wissenschaft verbleibt folglich ein eigenes, der Kunst verschlossenes Gebiet; nur die Kunst dagegen kann das unmittelbare Erfassen des Allgemeinen ermöglichen.[2])

Auf der anderen Seite ist wiederum folgendes festzustellen. Nur der unübersehbaren Menge ihres Stoffes wegen erfordert die Wissenschaft zahllose Forscher; ihrem Wesen nach ist sie nichtsdestoweniger egoistischer Natur; zwischen ihr und dem ganzen Volk der „Laien" findet keinerlei Berührung statt; sie hat kein Vaterland; selbst der „Gelehrte" besitzt nur gerade soviel von ihr, als er sich mühsam erworben hat, und das Erworbene bleibt unmitteilbar, das ausschließliche Eigentum einer Zunft; denn mitteilbar ist die Wissenschaft immer nur, insofern sie jene Blüten der Poesie treibt. — Dagegen kann wahre, lebendige Kunst nur durch „Allgemeinsamkeit" entstehen und bestehen. Gerade das künstlerische Genie — scheint es auch so ganz aus eigener Machtvollkommenheit zu schaffen — hängt durch tausend und abertausend Lebensfasern mit seiner Umgebung zusammen. Der Eindruck der Umgebung ist für den Dichter geradezu bestimmend. „Wenn ich mir das künstlerische Vermögen am besten zu erklären suche, so kann ich dies nicht anders, als wenn ich es zunächst in die Kraft des Empfängnisvermögens setze", sagt Wagner in seiner „Mitteilung an meine Freunde". Das ist auch der Sinn seiner paradoxen Behauptung: „Der eigentliche Erfinder war von jeher nur das Volk — — — der Einzelne kann nicht erfinden, sondern sich nur der Erfindung bemächtigen" (Entwürfe, 19). Darum eifert er auch gegen die Bezeichnung „Genie" überhaupt: es sei „ungemein oberflächlich und nichtssagend geurteilt, wenn wir gewöhnlich die entscheidende Wirksamkeit einer besonderen künstlerischen Kraft aus einer Befähigung ableiten, die wir vollkommen ergründet zu haben glauben, indem wir sie kurzweg Genie nennen", da die wirkliche Kraft eines solchen die „kommunistische" sei: „eine gemeinsame Kraft, die in ihrer einzig ermöglichenden Wirksamkeit die individuelle Kraft, die wir blödsinnig bisher mit der

[1]) „Das Einfache verbirgt sich im Mannigfaltigen." (Goethe.)

[2]) Analog ist das Verhältnis zwischen Staat und Kunst. In einem kurzen Satz hat es Wagner klar bezeichnet: „Die Kunst ist ewig, weil sie das Endliche stets getreu und redlich darstellt; der Staat endlich, weil er den Moment für die Ewigkeit setzen will" (Entwürfe, S. 18).

Bezeichnung Genie ergründet zu haben glaubten, als solche in sich schließt — — —" (IV, 305—309). Notabene, hiermit wird der Behauptung Kant's: „Schöne Kunst ist Kunst des Genies" durchaus nicht widersprochen; wie hätte das lebendige Genie sich selbst verleugnen können? Kant führt aus, der gewöhnliche Mensch sei von dem „größten Erfinder im Wissenschaftlichen" (als Beispiel nennt er Newton) nur dem Grade nach verschieden, vom Genie dagegen (welche Bezeichnung einzig einem Künstler zukomme) „spezifisch". Wagner pflichtete ihm vollkommen bei. Hier wird nur die tiefsinnige Anschauung ausgesprochen, daß das „spezifisch verschiedene" Genie nicht außer allem Zusammenhang mit seiner Umgebung entstehe, gleichsam vom Himmel herabfalle, sondern daß es die lebendig erzeugte — und selbst wieder neue Samen hervorbringende — Blüte einer „gemeinsamen Kraft" sei. Und die Werke des aus dieser gemeinsamen Kraft hervorgehenden Künstlers wenden sich wieder an die Gemeinsamkeit; denn berühren sie nicht wiederum andere Seelen sympathetisch, so vermögen sie überhaupt nicht ins Dasein zu treten. Und gar erst die Werke der höchsten, der dramatischen Kunst! „Das Drama ist nur als vollster Ausdruck eines gemeinschaftlichen künstlerischen Mitteilungsverlangens denkbar; dieses Verlangen will sich aber wiederum nur an eine gemeinschaftliche Teilnahme kundgeben. Wo sowohl diese als jenes fehlt, ist das Drama kein notwendiges, sondern ein willkürliches Kunstprodukt" (III, 129).

Die Kunst als „Lebensheiland".

Hält nun der Leser diese beiden Thesen nebeneinander: erstens, die unvergleichlich „einigende" Macht der Kunst, zweitens, die Thatsache, daß diese Kunst einer „gemeinsamen Kraft" entstammen muß, so wird er ohne weiteres begreifen, daß jene höchste gemeinsame Kunst, die Wagner vorschwebt, und die auch manchmal von ihm als Kunstwerk der Zukunft bezeichnet wird, einer Sehnsucht entspricht, welche klagend und gewaltig die ganze Menschheit durchdringt. Es ist die Sehnsucht nach Erlösung aus der unendlichen Zersplitterung, in welche die menschliche Gesellschaft immer mehr verfällt, und in welcher der Einzelne — und mit Recht — sich kaum mehr als Mensch, sondern fast nur noch als künstlicher Homunculus empfindet, als der minimale Bestandteil eines ungeheuren Räderwerkes. Niemand, auch nicht der gewaltigste Kopf, vermag es, das, was diese in tausend Spezialfächer zerstäubten „sämtlichen Menschen" erkennen, zu übersehen, geschweige denn sich diese Erkenntnisse anzueignen. Je weiter die Entwickelung fortschreitet, je mehr das Wissen sich anhäuft, je komplizierter die Gesamtmaschinerie des Lebens wird, um so weniger umfaßt der Horizont des Einzelnen. Sein relativer Wert erfährt eine progressive Depotenzierung. Diese Evolution ist eine notwendige; ein Aufhalten oder gar ein Zurückschreiten ist undenkbar; und dennoch, wer könnte die Gefahren eines Zustandes verkennen, welcher dem Individuum einen immer kleineren Anteil an dem geistigen Besitzstand der Gesamtheit gewährt, so daß diese Gesamtheit zuletzt kaum mehr als eine Abstraktion bleibt? Vor dieser Wahrnehmung erschrak Schiller: „Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus; ewig nur das eintönige Geräusch des Rades, das er umtreibt, im Ohre, entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens, und anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen, wird er bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft. — — — Das Nachteilige dieser Geistesrichtung schränkte sich nicht bloß auf das Wissen und Hervorbringen ein; es erstreckte sich nicht weniger auf das Empfinden und Handeln". Und Schiller weist ebenfalls auf die Kunst als auf die einzige Rettung hin! „Durch das Ideal kehrt der Mensch zur Einheit zurück" (Über naive und sentimentalische Dichtung). Auch hier steht also Richard Wagner genau auf demselben Boden wie Schiller und lehnt an Goethe an; und habe ich auch schon in dem Regenerationsabschnitt darauf aufmerksam gemacht, wie tief die deutsche Auffassung der Regeneration von der französischen sich unterscheidet, so muß ich

hier betonen, daß dieser Unterschied in nichts sich so sehr ausprägt wie in der verschiedenen Wertschätzung von der Würde der Kunst. Rousseau — selber ein Künstler — kann seine Geringschätzung der Kunst in seinen theoretischen Schriften gar nicht verächtlich genug aussprechen. Goethe dagegen nennt höchste Kunst „Magie der Weisen"; Schiller lehrt: „die Menschheit habe ihre Würde verloren, an der Kunst sei es, sie zu retten"; Beethoven sagt von seiner Kunst, sie sei „der einzige unverkörperte Eingang in eine höhere Welt des Wissens"; Wagner erkennt, daß durch die ungeheuer gesteigerte Ausdrucksfähigkeit, über die der Dichter jetzt verfügt (infolge der Entwickelung der Musik) „einem tief innerlichen Bedürfnisse der Menschheit entsprochen worden ist" (VII, 150).

Daß Deutschland's größte Dichter über die Würde der Kunst und über die hohe Bestimmung, die ihr in Bezug auf die weiteren Geschicke des Menschengeschlechtes zufällt, so übereinstimmend urteilen, das sollte wohl zu denken geben.

Wie ein Rad, das immer schneller und schneller schwingt, treibt uns die zunehmende Hast des Lebens immer weiter auseinander, immer ferner vom „festen Boden der Natur"; bald muß sie uns bis in das leere Nichts hinausschleudern! Da erscheint die Kunst, wie Wagner so schön sagt, „als freundlicher Lebensheiland": sie befreit den Gedanken in die Wirklichkeit, sie erlöst die Wissenschaft, sie lehrt den Menschen „die Natur nach einem unendlich großen Umfange verstehen", in dem armen Nützlichkeitsmenschen erweckt sie die Harmonie seines reinmenschlichen Wesens, dem Philosophen weist sie die Pfade des rein objektiven Erkennens, dem nach Freiheit Dürstenden die Richtung, in welcher Menschenwürde zu erlangen ist, sie rettet den Kern der Religion und führt, mit dieser vereint, die Menschheit aus dem jetzigen Zustand des „organisierten und legalisierten Mordes und Raubes", den die Politik geschaffen hat, in einen neuen, wahrhaft sittlichen Zustand hinüber, den eine künstlerische Menschheit allein zu schaffen vermag. Denn die Kunst bindet, was gewaltsam getrennt, sie fügt das Zerbröckelte zu einem Ganzen zusammen; die Kunst offenbart die Einheit in der Vielheit, die Ruhe in der Bewegung, das Ewige in dem Vergänglichen; den durch die Vorstellung endloser Vielfältigkeit verwirrten Geist erlöst sie durch die Offenbarung des ewig Einfachen.

Das ist der hohe Beruf der Kunst; erfüllen kann sie ihn aber nur als gemeinsame Kunst.

Es wäre sehr verlockend, Wagner nun in das Einzelne zu folgen: uns von ihm darlegen zu lassen, wie das Kunstwerk der Griechen dadurch vernichtet wurde, „daß es das Band der Gemeinschaft von sich warf", nämlich die Religion, — wie die öffentliche Kunst der Griechen „der Ausdruck des Tiefsten und Edelsten des Volksbewußtseins war", das Tiefste und Edelste unseres menschlichen Bewußtseins dagegen „die Verneinung unserer öffentlichen Kunst" ist, — wie unsere Kunst nur als „künstlerisches Handwerk" betrachtet werden könne und der erste Schritt zu ihrer Wiedergeburt in „ihrer Befreiung aus den schmachvollsten Banden, in denen sie jetzt schmachtet, aus dem Dienste der Industrie" bestünde,[1]) — wie „wahre Kunst nur auf der Grundlage wahrer Sittlichkeit gedeihen kann", und wie höchste Kunst nur auf der Grundlage „des religiösen Symboles einer vollkommensten sittlichen Weltordnung dem Volke erst wahrhaft verständlich zu werden vermag". — — — Namentlich hätte ich hier auch von der starken Betonung der deutschen Eigenart durch Wagner zu sprechen gehabt, denn da „die irgend-

[1]) Ihren naivsten und unumwundensten Ausdruck fand die Kunst als Industrie schon bei den Jongleurs des Mittelalters, die vor Beginn ihrer Aufführungen laut ausriefen:

„Qui n'a point d'argent, si ne s'assièche mie:
Car chil qui n'en ont point ne sont de ma partie!"

(Gautier: Epopées françaises, II, 114.)

lebensfähige Kunst einer Allgemeinheit entsprießen soll", so muß sie zunächst der engeren Allgemeinheit, dem Vaterland angehören; wobei dann die Mode als das sichere Symptom einer nicht organisch gewachsenen, sondern egoistischen, selbstgefälligen Kunst nachgewiesen wird: „einem wahren Fluche sind wir verfallen, von welchem uns nur eine unendlich tief begründete Neugeburt erlösen könnte. Unser ganzes Grundwesen müßte sich nämlich derart ändern, daß der Begriff der Mode selbst für die Gestaltung unseres äußeren Lebens gänzlich sinnlos zu werden hätte" (IX, 138). Es wäre auch nicht unwichtig gewesen, hinzuweisen auf Wagner's Kampf gegen die Auffassung der „Kunst" als eines abstrakten Begriffes („aus dem nun unsere moderne Kunst konstruiert worden ist") und überhaupt gegen alles theoretische Ästhetisieren, da die Motive, nach denen der Künstler gestaltet, „einem Zweckmäßigkeitsgesetz entspringen, das sich nicht aussprechen, sondern nur aus dem geschaffenen Kunstwerke erkennen läßt".[1]) Und noch manches andere.

Jedoch der Raum, der mir zur Behandlung dieses weitreichenden Gegenstandes zur Verfügung steht, ist eng begrenzt. Um nicht Verwirrung zu verursachen, ziehe ich es darum vor, bezüglich Wagner's allgemeiner Kunstlehre einzig jene beiden Hauptpunkte hervorzuheben: die Bedeutung der Kunst (als Mittel der rein objektiven Erkenntnis, als Bildnerin des Volkes und als „magische" Macht, berufen, die Menschheit zum höchsten Heil zu führen) und die Feststellung, daß einzig gemeinsame Kunst höchste Kunst ist.

Das vollkommenste Kunstwerk.

Wenn nun der Kunst ein so hohes Amt zugesprochen wird, so liegt die Frage nahe, was man unter dieser „Kunst" zu verstehen habe? Darauf antwortet Wagner mit großer Bestimmtheit: das Drama ist höchste Kunst und das vollkommenste Drama ist das rein menschliche Drama.

Jeder der beiden Bestandteile dieser These muß nun näher begründet werden.

Um mit aller Deutlichkeit darzuthun, was Wagner unter „Drama" verstand, und was ihn zu der Behauptung berechtigte, das Drama dürfe nicht als eine Dichtungsart, nicht einmal als eine Kunstart aufgefaßt werden, sondern sei über jede „Art" erhaben, schließe jede künstlerische Fähigkeit des Menschen in sich und bedinge sie — dazu muß ich den Leser ersuchen, mir auf einen kleinen Umweg zu folgen. Er wird für seine Mühe belohnt werden, denn nur wer diesen Kernpunkt der Wagner'schen Kunstlehre völlig begriffen hat, kann billig hoffen, auch den Ausführungen über die neue dramatische Form mit Verständnis zu folgen. Wagner's Auffassung ist allerdings an und für sich höchst klar und einleuchtend, eine Schwierigkeit liegt aber darin, daß sie von den Vorstellungen, die gang und gäbe unter uns sind, und von den Systemen der Schulästhetik abweicht.

Seher, Dichter und Künstler.

In seiner Schrift „Über das Dichten und Komponieren", aus dem Jahre 1879, unterscheidet Wagner in tiefsinnigster Weise drei Stufen des Poietes: den Seher, den Dichter und den Künstler. Diese Unterscheidung wird uns dahin führen, Wagner's Begriff des Dramas ein für allemal klar aufzufassen.

Der Seher erblickt nicht den Schein, sondern das Wesen der Welt, er „sieht nicht das Wirkliche, sondern das über alle Wirklichkeit erhabene Wahrhaftige". In ihm personifiziert sich die „unbewußte, unwillkürliche" Erkenntniskraft des Volkes, jenes „künstlerische Erkennen", von dem oben ausführlich die Rede war. Ihm ist folglich auch jene schöpferische Gabe des Volkes zu eigen: die Kraft, zu erfinden. Seine Erfindung ist

[1]) VIII, 138, vergl. namentlich auch III, 12 u. 260, 278, VII, 152, VIII, 191, X, 113, 114, u. s. w.

eben nichts anderes als die ungekünstelte Erkenntnis jenes „Wahrhaftigen", durch die Mâyâ des Wirklichen hindurch. — Der Dichter nun, im Gegensatz zum Seher, ist ein bewußter Schöpfer. Gleichviel, ob man ihn als mit dem Seher identisch, wie bei Homer, oder als eine getrennte Persönlichkeit denken will, der Dichter, im Gegensatz zu jenem unbewußt und unwillkürlich Erfindenden, „ist nun aber der Wissende des Unbewußten, der absichtliche Darsteller des Unwillkürlichen" (IV, 161). Man beachte wohl, daß Wagner hier zwei Fähigkeiten im Dichter unterscheidet: er ist ein „Wissender", und er ist ein „Darsteller"; an anderer Stelle hat er diese doppelte Erscheinung des Dichters in weniger abstrakten Ausdrücken zusammengefaßt: „Der Mensch ist auf zwiefache Weise Dichter: in der Anschauung und in der Mitteilung" (IV, 39). Die Anschauung ist aber beim Dichter eine bewußte Anschauung und die Mitteilung eine absichtliche Darstellung; dadurch unterscheidet er sich hinlänglich vom Seher. — Es leuchtet nun wohl ohne weiteres ein, daß Anschauung und Darstellung nicht notwendigerweise auf gleicher Stufe stehen werden. Die Gestalten, die dem Seher vorschwebten, ihm aber nicht als erdichtete, sondern als erlebte — — Gestalten, die im Winde, im Wasser und im Donner zu ihm redeten, in Wolken, Wäldern und im Mondes-Licht ihm erschienen, als deren Heim die ganze, unermeßliche Natur — vom murmelnden Bach bis zum freundlich grüßenden Stern — gelten durfte, diese Gestalten erfaßt der Dichter mit der bewußten Absicht, sie „darzustellen", das heißt also, sie Anderen zu zeigen, Andere „in den Zustand des hellsehenden Dichters zu versetzen". Auf alle Fälle muß der Dichter also ein Unendliches nach einem endlichen Maße wiedergeben. Und er versucht es zunächst, indem er das Gesehene „erzählt". Darum sagt auch Wagner: „der Erzähler ist der eigentliche Dichter". Diesem Erzähler steht nicht bloß die Sprache der Gedanken zu Gebote, die zwar die höchste, aber auch „die bedingteste" Thätigkeit des Dichters ist,[1]) sondern seine Worte sind von rhythmischen Leibesbewegungen und bestimmenden Gebärden begleitet, und die Worte selbst werden gesungen, nicht gesprochen. Die Sprache der Gebärden bezeichnet Wagner als „die realste aller Kunstarten", und der Tonsprache allein kommt nach Shakespeare die Macht zu: „die Seelen der Menschen aus dem Leibesgefängnis zu erlösen". So dichtet der ursprüngliche Dichter; er bedient sich nicht bloß der begrifflichen Worte, er ist zugleich Sänger und Darsteller. Von der griechischen Poesie z. B. können wir uns darum nur die armseligste Vorstellung machen, denn von Homer, Pindar, Simonides und wie sie alle heißen, bleibt nur das Gerippe ihrer Dichtungen.[2]) Neben diesen „reinmenschlichen" Sprachen — Worte, Töne, Gebärden — steht es dem Dichter aber frei, zur immer vollkommeneren Darstellung des Bildes in seinem Inneren alles heranzuziehen, was ihm die Natur darbietet, und als „Bildner aus natürlichen Stoffen": Architektur, Skulptur, Malerei u. s. w. zu erfinden. — Diese Fähigkeit nun, „das innere Bild nach außen wieder mitzuteilen", bezeichnet Wagner als die „künstlerische", und je vollkommener es dem Dichter gelingt,

[1]) Der berühmte amerikanische Philolog Whitney schreibt: „Die Annahme, die Stimme sei das spezifische Organ der Sprache, ist ein tief eingewurzelter Irrtum; sie ist nur ein Organ unter anderen" (Das Leben der Sprache, franz. Ausg., S. 238).

[2]) Wer wie der Verfasser dieses Buches in den Balkanländern gereist ist, kann sich aber wenigstens eine lebendige Vorstellung von unserer echten, alten Dichtkunst machen. Dort singt der Barde noch heute die schönen Heldenlieder; er begleitet sich auf einem einsaitigen Streichinstrument (die Guzla) und füllt die Ruhepausen in dem oft stundenlang währenden Gesang mit dieser Musik aus. Dabei wechseln Ton und Gebärde und namentlich Gesichtsausdruck jeden Augenblick, und das Ganze ist so packend dramatisch, daß die Menge regungslos an den Lippen des Erzählers hängt; manchmal brechen die Zuhörer in lautes Gelächter aus oder aber es glänzt der Zorn in aller Augen, die Fäuste ballen sich, Flüche fliegen leise von Mund zu Mund. — — — Höchst selten erzielen unsere berühmtesten Schauspielertruppen eine ähnliche Wirkung wie diese einfachen Dichter, die es noch nicht bis zum „Künstler" gebracht haben.

das von ihm „Gewußte" mitzuteilen, das von ihm „Angeschaute" sinnlich darzustellen, in um so höherem Grade verdient der Dichter die Bezeichnung Künstler.[1])

Der Wert solcher Unterscheidungen besteht darin, daß sie zu deutlichen Vorstellungen verhelfen. Es handelt sich keineswegs um ästhetisch-theoretische Systeme, sondern um unleugbare Thatsachen, welche den Funktionen des Menschengeistes zu Grunde liegen; und sowohl die Aufstellung des Begriffes des Sehens als eines psychologischen Zustandes, der dem des eigentlichen Dichtens vorangeht (ob im Leben eines Volkes oder eines Individuums, das gilt uns hier gleich), wie auch die Unterscheidung zwischen Dichter und Künstler ist von sehr großem Nutzen.[2])

Man braucht gar keiner besonderen philosophischen Schule sich zu verdingen, um zuzugeben, daß alle wirklich schöpferische, geniale Kunst aus Anschauung, aus deutlichem Sehen hervorgehen muß. Nur darf man allerdings, wie Wagner warnt, das Sehen nicht mit „Gaffen" verwechseln. „Unter den zwei Arten von Blinden ist der von der Sinneswelt Geblendete der Stockblinde", sagt ein indisches Sprichwort; aus den Werken sämtlicher großer Dichter erfahren wir, daß das schöpferische „Sehen" nicht an der äußeren Einzelheit beobachtend haftet, sondern bis zum dunkeln Wesen vordringt und dieses nun mit dem Licht aus dem eigenen Inneren beleuchtet. Wenn Wagner aber darauf hinweist, „alles griechische Genie sei nichts anderes als künstlerische Nachdichtung des Homer", so müssen wir zugeben, daß der hiermit aufgedeckte Unterschied zwischen Seher und Dichter kein unwesentlicher ist. Durch diesen Begriff des „Sehens" lernen wir auch deutlich erkennen, daß aller poetischen, künstlerischen Thätigkeit nicht — wie gewöhnlich angenommen — das Dichten, wenigstens nicht in dem üblichen, beschränkten Sinne eines „Wortdichters", zu Grunde liegt, sondern eine seltene Kraft der Anschauung, sei es das wirklich schöpferische Sehen eines Homer und eines Goethe (im Faust), oder das „nachschöpferische" Sehen der meisten Dichter und Künstler. — Der Dichter sucht nun diese Gestalten, die sein inneres Auge so klar erblickt, vor die Augen Anderer heraufzubeschwören. Daß die verschiedenen Ausdrucksmittel, über die er verfügt — Worte, Töne, Mimik u. s. w. — in immer bewußterer Weise zur Anwendung kamen, daß ihre Ausdrucksfähigkeit erweitert, die technischen Schwierigkeiten, die ihrem Gebrauche anhaften, systematisch überwunden und auf diesem Wege die Gesetze, die aus ihrem Wesen sich ergeben, entdeckt und festgestellt wurden, das machte das Dichten zu einer Kunst. Auch hier wird man zugeben müssen, daß die Unterscheidung zwischen Dichter und Künstler, wenn auch nicht so scharf wie die zwischen Seher und Dichter, doch recht nützlich ist.

Die Anwendung auf das Drama folgt alsogleich.

Schiller sagt, durch Künstelei seien wir von der Natur abgefallen, durch Kunst aber würden wir zu ihr wieder zurückkehren. Auf dem Gebiete der Kunst ist nun „Natur" das, was der Seher erblickte. In dem Versuch, es wiederzugeben, spaltete sich die ursprüngliche Absicht wie ein Strahl, der in einen dunklen Raum tritt; die einzeln zur Ausbildung gelangenden Künste entfernten sich mehr und mehr von jenem Vorhaben: das Gesicht des verzückten Sehers — nicht bruchstückweise, nicht erstarrt und tot — sondern ganz und lebendig den Menschen vorzuführen. Die vereinzelten Künste gerieten in Künstelei, je mehr sie von dem Dienste jener einzig wahrhaft schöpferischen Kraft sich lossagten, um egoistisch für sich weiterzuleben. Wahrhaftige Kunst wird nun diejenige sein, die wie eine starke Linse alle jene Bruchteile des Lichtes wieder zu einem einzigen Strahle sammelt und

---

[1]) „Können muß die Kunst, und vom Können hat sehr entsprechend in unserer Sprache die Kunst auch ihren Namen" (III, 88).

[2]) Man vergleiche Goethe's Gegenüberstellung des Rhapsoden und des Mimen.

uns somit zur „Natur“ zurückführt, zu dem unerschöpflichen Born der Erfindung. — Das höchste Kunstwerk ist somit dasjenige, welches sich nicht bloß an die Einbildungskraft wendet, auch nicht bloß an diesen oder jenen Sinn, sondern jenes, welches die ursprüngliche Absicht aller Dichtung — aber mit Benutzung der inzwischen unendlich bereicherten Ausdrucksmittel — wieder aufnimmt und sich als Ziel setzt: das, was der Seher sah, unmittelbar darzustellen. Dieses höchste Kunstwerk ist das **Drama**.

Der „Seher“ sah Gestalten, er hörte ihre Stimmen, er folgte ihren wechselnden Schicksalen. Keine einzige Kunstart vermag das, was er erschaute, restlos wiederzugeben. Die Dichtkunst beschreibt es, der Bildner bildet es nach, der Musiker erweckt die entsprechende Stimmung in unserem Herzen — — — Das Drama aber ist keine Kunstart; das Drama, wie es Wagner vorschwebte, ist auch — das kann man sich gar nicht tief genug eingraben — keine Dichtungsart, sondern es ist „das aus unserem schweigenden Inneren zurückgeworfene Spiegelbild der Welt“ (X, 142); das Spiegelbild dessen, was der Seher erblickt. Es ist die von Schiller verkündete „Rückkehr zur Natur durch die Kunst“. Das Drama ist Kunst *κατ' εξοχήν*.

Polemischer Streifzug.

Hier muß ich nun ausnahmsweise um die Erlaubnis zu einer kurzen polemischen Abschweifung bitten; es geschieht nur, um volle Klarheit zu schaffen.

Daß Richard Wagner die Daseinsberechtigung der einzelnen Kunstarten nicht geleugnet hat, wie von böswilligem Unverstand immer wieder wahrheitswidrig behauptet wird, das geht aus zahllosen Stellen seiner Schriften hervor. Seinen Ausspruch über die Landschaftsmalerei habe ich schon früher anzuführen Gelegenheit gehabt,[1]) und wer seine Betrachtungen über die italienischen Maler der Blütezeit (in „Religion und Kunst“), über jede einzelne Kunstart (im „Kunstwerk der Zukunft“), wer seine tiefe Auffassung der Architektur kennt,[2]) wer jenen unvergleichlich meisterhaften Überblick über die gesamte Weltlitteratur gelesen, der den zweiten Teil von Oper und Drama schmückt, namentlich aber, wer sich den Schatz von Urteilen über die Musik und ihre Meister zu eigen gemacht hat, der in Wagner's Gesammelten Schriften aufgespeichert liegt, der wird es nicht begreifen können, daß Mißverständnis und Unverständnis ein so hartnäckiges Leben führen. — Schon im Jahre 1850 beklagt sich Wagner bitter über diese gänzliche Entstellung seiner Lehre; eine Zeitung schrieb nämlich schon damals, „Wagner scheint den Untergang der Bildhauerkunst proklamieren zu wollen“; und der Meister sagt dazu: „Da läßt man denn die Hände sinken und überzeugt sich, daß alles Gerede und Geschreibe hierüber eitel und unnütz ist“ (U. 47). Den Untergang der einzelnen Kunstarten proklamieren, das hieße einfach Blödsinn reden. Wagner schreibt im Gegenteil: „In dem von der Musik verklärten Drama wird aber einst das Volk sich und jede Kunst veredelt und verschönert wiederfinden“ (I, VIII).[3]) Im Drama selbst soll allerdings keine einzelne Kunst als „Kunstart“ auftreten; die verschiedenfarbigen, verschieden gebrochenen Strahlen sind hier wieder zu dem ursprünglichen, reinen, weißen Sonnenlicht gesammelt. Aber an dieser Quelle aller wahren Inspiration wird auch jede einzelne Kunst für sich unversiegbares Leben und frische Kraft schöpfen.

---

[1]) S. 156.

[2]) „Dieser jetzt so aus der Acht gelassene Architekt ist der eigentliche Dichter der bildenden Kunst, mit dem sich Skulptor und Maler so zu berühren haben, wie Musiker und Darsteller mit dem wirklichen Dichter“ (V, 21).

[3]) Vom recitierten Drama im besonderen sagt er: „Offenbar giebt es also eine Seite der Welt, welche uns auf das ernstlichste angeht, und deren schreckenvolle Belehrungen uns einzig auf einem Gebiete der Betrachtung verständlich werden, auf welchem die Musik sich schweigend zu verhalten hat u. s. w.“ (IX, 184).

Zugleich ist aber gegen Wagner ein anderer, jenem ersten widersprechender Vorwurf erhoben worden und wird noch heute erhoben: er habe „die Mischung der Kunstarten" gelehrt, ein „wüstes Durcheinander". In Oper und Drama hat aber Wagner unter Bezugnahme auf Lessing deutlich ausgeführt: „Reinheit der Kunstart wird daher das erste Erfordernis für ihre Verständlichkeit, wogegen Mischung der Kunstarten diese Verständlichkeit nur trüben kann". Diese Einschränkung gilt aber natürlich nur für die isolierten, einzelnen Kunstarten. „Eine solche künstliche Kunst erreicht irgendwelche Wirkung allerdings nur durch genaueste Beobachtung von Grenzen und Schranken, weil sie sorgsam darauf bedacht sein muß, durch vorsichtiges Verfahren die unbegrenzte Einbildungskraft, die statt ihrer die eigentliche Darstellerin zu sein hat, vor jeder ausschweifenden Verwirrung zu bewahren" (IV, 6). Wer aber diese Schranken gegen das Drama geltend machen will, der begreift nicht „den ungeheueren Unterschied zwischen diesen Künsten und der eigentlich wirklichen Kunst". Hier gilt voll und ganz das prophetische Wort Herder's: „Wozu den Künstler ohne Handlung die Not trieb, warum sollte sich das der Künstler mit Handlung aufdringen lassen, wenn er von dieser Not nichts weiß?" (Kritische Wälder, XI). Der „Künstler mit Handlung" nun, der von jener Not nichts weiß, das ist eben der Dramatiker, der, durch „wirkliche Darstellung, an die Universalität der Kunstempfänglichkeit des Menschen sich kundgiebt, durch Mitteilung an seinen vollkommenen sinnlichen Organismus."

Dieser Einwand entfällt also ebenfalls.

Das Drama.

Das Wesentliche ist folglich, zu verstehen, daß Wagner unter Drama keinen Litteraturzweig begreift, ebensowenig aber eine „Vereinigung verschiedener Kunstarten"; sondern — ich wiederhole es — **Kunst** *κατ' ἐξοχήν* das heißt also, die Vollendung jener Dichtkunst, deren einfaches, erhabenes Ziel es ist, die Vision des Sehers darzustellen.

Gestalten schaffen: das ist die Aufgabe des Dramas. Der „eigentliche Dichter" ist, wie Wagner sagt, „der Erfinder und Gestalter".

Wie entwöhnt wir sind, das Drama von diesem einzig echt künstlerischen Standpunkt aus zu betrachten, wie geläufig es uns ist, in ihm nur ein litterarisches Erzeugnis zu sehen, beweist ja nichts schlagender als das Schicksal von Wagner's eigenen Werken. Noch immer vernehmen wir die skeptische Frage: „Ja, kann man Wagner eigentlich einen großen Dichter nennen?" Und die Herren Philologen und Ästhetiker antworten in der Mehrzahl mit einem entschiedenen „Nein!" Man kann also solche Gestalten wie den Fliegenden Holländer und Senta, wie Tannhäuser und Elsa von Brabant in seiner Jugend schaffen, im reifen Alter eine Isolde, einen Wotan, eine Brünhilde, einen Hans Sachs, einen Parsifal — Gestalten, die von nun an auf alle Zeiten dem lebendigen Bewußtsein der ganzen Menschheit ebenso innig und unentreißbar angehören wie ein Achilleus, ein Ödipus, ein Hamlet und ein Faust — und die Frage erscheint dennoch zulässig, ob ein Mann, der solches schuf, ein gewaltiger Dichter war? Der Grieche hätte diese Fragestellung überhaupt nicht begriffen; es naht eine Zukunft, wo man sie ebensowenig verstehen wird; wir aber stellen uns durch sie das jämmerlichste Armutszeugnis aus. Wir begreifen, wie Wagner im Laufe der Jahre zu der Ansicht kommen mußte: „es handle sich um eine Neugeburt der Kunst selbst, die wir jetzt nur als einen Schatten der eigentlichen Kunst kennen, welche dem wirklichen Leben völlig abhanden gekommen, und dort nur noch in dürftigen, populären Überresten aufzufinden ist" (I, VII).

Diese ersehnte Neugeburt kann nur dadurch glücken, daß wir an die Quelle aller Kunst und aller Kunstarten zurückkehren, an das mit Hilfe aller Sinne und Anwendung aller Fertigkeiten lebendig gestaltende Drama. Dieses Drama, wie Wagner es auffaßt,

verhält sich zur epischen und lyrischen Dichtung, zum recitierten Drama und zu allen einzelnen Künsten genau so wie der „Seher" zum Dichter und zum Künstler. Dieses Drama ist das Ursprüngliche, das zu Grunde liegende, das Unermeßliche, Unbegrenzte, ewig Neue, die Quelle, aus der alle Inspiration fließt, die Wurzel, aus der alle Kraft ihre Nahrung zieht.

Das ist die Kunst, von der Wagner sagt, hätten wir sie, „so würden alle übrigen Künste in dieser enthalten sein, von ihr ihre Wirksamkeit erst angewiesen bekommen" (V, 8). Sie ist: *höchste Kunst*.

Das reinmenschliche Drama.

Nun müssen wir aber eine sehr wichtige Bestimmung hinzunehmen. Um diesen klaren, aber noch nicht deutlich abgegrenzten Begriff einer höchsten Kunst, des Dramas, müssen wir einen Kreis ziehen, der ihn selber, wie wir später einsehen werden, in nichts beschränkt, der aber alles, was ihm nicht angehört, streng ausschließt. Unter einer Bedingung nur kann jenes „höchste gemeinsame Kunstwerk" die Mitwirkung „jeder Kunstart in ihrer höchsten Fülle" erzielen: sein Inhalt *muß ein reinmenschlicher* sein. Nur das reinmenschliche Drama ist folglich das vollkommenste Drama.

Das „Reinmenschliche" ist „das, was das Wesen der menschlichen Gattung als solcher ausmacht", es ist „das von aller Konvention, von allem historisch-formellen Losgelöste", es ist das, woraus „alles Partikularistische, Zufällige entnommen" wurde (IV, 111, 127, 388). Eine „reinmenschliche Handlung" ist eine, aus deren Motiven alles Kleinliche und Unbestimmte ausgeschieden, aus deren Inhalt alles von außen her Entstehende, pragmatisch Historische, Staatliche und dogmatisch Religiöse hinweggenommen wurde (vergl. IV, 149). — Ein historisches Drama ist also z. B. kein „reinmenschliches" Drama, ebensowenig gebührt diese Bezeichnung einem Bühnenstück, dessen Angelpunkt von einem konventionellen Ehrbegriff gebildet wird. — Hiermit wird ja keine „absolute Kritik" gegen Dichter wie Shakespeare und Calderon ausgesprochen, die von Niemandem glühender als von Wagner bewundert wurden; festgestellt wird aber, daß: „ein Inhalt, der einzig dem Verstande faßlich ist, einzig auch *nur der Wortsprache* mitteilbar bleibt", und daß nur eine dichterische Absicht, die „vollständig aus dem Verstande an das Gefühl mitgeteilt werden kann", die Mitwirkung jenes — von Shakespeare selbst als so übermächtig anerkannten — Korrelats der Wortsprache, der Tonsprache, gestattet und erheischt. — Das Reinmenschliche ist aber das Höchste, das Allgemeinwahre, und „wo es den unmittelbarsten und doch sichersten Ausdruck des Höchsten, Wahrsten, dem Menschen überhaupt Ausdrückbaren gilt, da muß eben auch der ganze, vollkommene Mensch beisammen sein, und dies ist der mit dem Leibes- und Herzensmenschen in innigster, durchdringendster Liebe vereinigte Verstandesmensch — keiner aber für sich allein" (III, 81).

Diesen Hinweis auf das „Reinmenschliche" als auf das Einzige, was in dem *höchsten* dramatischen Kunstwerk ausgesprochen werden darf und kann, halte ich für eine der größten Thaten Wagner's; vielleicht die größte. Denn mit dieser klaren Erkenntnis ist die ganze Lehre des neuen Dramas gegeben, einer Kunst, in der nach Wagner's Versicherung „ewig neu zu erfinden sein wird". Zwar hat man im Aristoteles die nämliche Lehre jetzt nachträglich entdecken wollen, und Wagner knüpft selber direkt an Äschylos und Sophokles an, deren „reinmenschliche Kunst das schönste Ergebnis hellenischer Geschichte sei" (Kunst und Klima, III, 256); wir Modernen hatten aber jedenfalls das Wissen von diesem Gesetz der notwendigen Beschränkung auf das Reinmenschliche (sobald wir das höchste Kunstwerk uns zum Ziele setzen wollen) gründlich verloren.

Historischer Rückblick.

Es ist rührend z. B. Schiller klagen zu hören, wie er sich aus den historischen Stoffen herausſehne, nach einem „*bloß* leidenschaftlichen und *menschlichen* Stoff" (Bf. an

Goethe vom 19. März 1799); es ist erbaulich, von Goethe zu vernehmen: „der Begriff hebe alles Anschauen und somit die Poesie selbst auf" (was ja Wagner's beständige Forderung der vollkommenen Mitteilung an die Sinne, welche nur in einem reinmenschlichen Kunstwerk möglich ist, unabweislich impliziert). Auf der anderen Seite verdienen die redlichen Bestrebungen der Musiker, unmittelbar an die griechische Tragödie anzuknüpfen, die im Laufe zweier Jahrhunderte (1600—1800) von den schüchternen Versuchen eines Peri und eines Monteverde bis zu den Großthaten eines Gluck führten, die allergrößte Beachtung. Zwar erreichten diese Bestrebungen nie das Ziel; das war nicht möglich; jene Künstler gossen ja den neuen Wein in alte Schläuche und suchten moderne Musik mit antiker Poesie zu vermählen. Das wirkliche Interesse dieser musikalischen Richtung liegt aber darin, daß sie einem immer mächtiger werdenden Drängen und Sehnen der größten Dichter entgegenkam. In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts nämlich beobachten wir in Deutschland den bedeutsamen Vorgang, daß Wortdichter und Tondichter sich immer näher treten, beide von der gleichen Sehnsucht nach einem höheren Kunstwerk erfüllt, aber ohne daß es ihnen gelänge, den Schlüssel zu diesem neuen Reiche zu finden, das magische Wort, vor dem seine Thore weit aufflliegen würden. Die bedeutendsten Musiker empfanden, daß ihre Kunst das Höchste nicht schaffen könnte, ohne daß eine poetische Idee (nicht notwendigerweise Worte!) ihren Eingebungen zu Grunde läge; Gluck z. B. schreibt: „Selbst der größte Komponist kann nichts als mittelmäßige Musik hervorbringen, wenn nicht der Dichter in ihm Begeisterung erweckt hat" (1773 im Mercure de France). Schiller andererseits empfindet: „das Drama neige zur Musik"; er erzählt, wie seine eigenen poetischen Ideen „aus einer gewissen musikalischen Gemütsstimmung" hervorgingen; er sagt: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte" (Bf. an Goethe vom 29. Dezember 1797); seine Jungfrau von Orleans konzipiert er unter dem unmittelbaren Eindruck eines Werkes von Gluck, und in seiner Braut von Messina schafft er das Gegenstück zu Beethoven's Symphonie mit Chören. Goethe träumt von dem Zusammenwirken von „Poesie, Malerei, Gesang, Musik, Schauspielkunst" und meint: „Wenn alle diese Künste und Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend und zwar auf bedeutender Stufe zusammenwirken, so giebt es ein Fest, das mit keinem anderen zu vergleichen" (Eckermann, 22. März 1825). — Inzwischen waren auch die weniger schöpferisch und mehr kritisch angelegten Köpfe unter den Großen Deutschlands (und auch Frankreichs) der Lösung des Problems mehr als einmal sehr nahe gekommen. Lessing z. B. gelangt zu der tiefen Einsicht: „Die Natur scheint die Poesie und Musik nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und der selben Kunst bestimmt zu haben. Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten. Wenn man jetzt noch daran denkt, macht man die eine Kunst nur zu einer Hilfskunst der anderen, und weiß nichts mehr von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Teilen hervorbringen" (Fragmente zu Laokoon). Und Herder, der gleichfalls einem Kunstwerk entgegensieht, „in welchem Poesie, Musik, Aktion und Dekoration Eins sind" (also auch er ist der Meinung, daß die organische Einheit vielfältiger Künste nicht ein „wüstes Durcheinander" sei!). — Herder weist sogar ausdrücklich auf die „rein menschlichen Empfindungen", als auf das Gebiet hin, wo diese „gemeinschaftliche Wirkung" einzig stattfinden könne! Übrigens ist hier, bei dieser frühen Erwähnung des Reinmenschlichen, noch einmal auf Schiller zu verweisen, welcher wünscht, „daß die Poesie sich reinigte, ihre Welt enger und bedeutungsvoller zusammenzöge und innerhalb derselben desto wirksamer würde" (a. a. O.). Enger und bedeutungsvoller: das ist was Wagner in dem zweiten

und dritten Teil seines „Oper und Drama“ als das Grundgesetz für den Stoff im reinmenschlichen Drama ausführt!

Auf die historische Bedeutung der großen Entdeckung Wagner's komme ich noch zurück. Der Leser sieht aber schon aus diesen spärlichen Angaben, daß lange vor Wagner's Geburt eine neue Gestaltung des Dramas von Deutschlands bedeutendsten Dichtern — Dichtern in Worten und in Tönen — erwartet und ersehnt wurde, daß schon damals das Problem einer organischen, nicht willkürlichen Verbindung zwischen Wort und Ton als die Hauptschwierigkeit hierbei empfunden wurde, daß es aber bereits hellblickende Köpfe gab, welche klar erkannten, dieses Problem sei kein technisches, sondern beträfe lediglich den Stoff.

Richard Wagner löste das Rätsel: „Der Inhalt dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat, ist das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche“ (IV, 380).

Das Verhältnis zwischen Drama und Musik.

Dieses erste und einzige Gesetz des vollkommensten Dramas konnte wohl auch nur von einem Tondichter klar erkannt werden. Denn von allen menschlichen Künsten ist die Musik die einzige, die ausschließlich „reinmenschlich“ ist, d. h. die niemals ein Spezielles, Zufälliges, Individuelles, sondern immer nur das allen Gemeinsame, kurz, das Reinmenschliche zum Ausdruck bringen kann. In einer seiner Jugendschriften schreibt Wagner: „Das, was die Musik ausspricht, ist ewig, unendlich und ideal; sie spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst“ (I, 183). — Die Tonsprache ist es zunächst also, welche diese conditio sine qua non der Beschränkung auf das Reinmenschliche stellt. Und meint Lessing mit Recht, die Natur habe Poesie und Musik zu einer und derselben Kunst bestimmt, so wissen wir jetzt, diese höchste Kunst gilt einzig dem Höchsten im Menschen; sie ist organisch unfähig, der Schilderung von Konventionellem, Historischem, Zufälligem zu dienen; jeder derartige Versuch muß notwendigerweise mißlingen.

Das Verhältnis zwischen Musik und Drama ist aber weit davon entfernt, nur ein einschränkendes zu sein. Denn innerhalb dieser Schranken ist die Ausdrucksfähigkeit der Musik wohl unbegrenzt. Und außerdem ist die Musik gerade dem Drama — dem reinmenschlichen Drama — so innig nahe verwandt wie keine andere Kunst. Das Bühnenbild und die Musik sind Auge und Ohr jenes schöpferischen „Sehers“!

Es ist nicht meine Absicht, hier auf die Metaphysik der Musik einzugehen. Wagner hat die Auffassung Schopenhauer's sich angeeignet und sie in seiner Schrift „Beethoven“ zu einer unvergleichlich tiefen Philosophie der Musik ausgeführt. Seine Lehre vom Wort-Tondrama hat er aber aufgestellt schon lange ehe er Schopenhauer's Schriften kannte. Es ist also durchaus nicht nötig, eine Solidarität zwischen Wagner's ganz unanfechtbarer künstlerischer Erkenntnis, die Gemeingut für Alle werden soll, und Schopenhauer's Metaphysik „for the happy Few“ zu postulieren.

Worauf es zunächst ankommt, um das Verhältnis zwischen Musik und dem Drama klar zu erfassen, ist die Feststellung der einen Thatsache, daß die Musik von allen anderen Einzelkünsten abgesondert dasteht, daß sie durch die Unbegreiflichkeit ihrer Wirkungen (für den logischen Verstand) einer „dem Menschen wahrnehmbaren, nicht aber begreiflichen Naturmacht“ gleicht (Kunstwerk der Zukunft, III, 105). Das hatte aber schon vor 2300 Jahren der durchdringende Verstand des Stagiriten zum mindesten geahnt, indem er der Musik eine ganz unvergleichliche „ethische Wirkung“ nachrühmt, und indem er ihr allein die Macht zuerkennt, den inneren Menschen darzustellen![1]) Fast

[1]) Vergl. Zeller: Die Philosophie der Griechen, II, 2, S. 735 u. 771.

ähnlich in Bezug auf abgeklärte Objektivität ist Goethe's Urteil: „Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte; sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt". Mit diesen Worten wird ebenfalls eine Sonderstellung der Musik klar ausgesprochen. Viel klarer noch sahen aber diejenigen unter den deutschen Dichtern, die durch ihre Anlagen ohnehin der Tonkunst näher standen. Heinrich von Kleist sprach das merkwürdige Wort: „Ich betrachte die Musik als die Wurzel aller übrigen Künste"; und E. T. A. Hoffmann — dieser zu Gunsten minderer Talente schmählich zurückgesetzte Wort-Tondichter, nicht einer der kräftigsten, wohl aber einer der feinsten und erstaunlich begabtesten Köpfe, die Deutschland jemals hervorgebracht — sagt: „Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt". — Gerade diese gesonderte Stellung der Musik hat nun Wagner sehr schön und präcis also bezeichnet: „die Musik verhält sich in Wahrheit zum Komplex aller anderen Künste wie die Religion zur Kirche" (IX, 92); darum konnte sie Kleist „die Wurzel aller Künste" nennen. Was aber Hoffmann mit dem „unbekannten Reich" andeutet, das „nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt", das bringt uns Wagner ebenfalls ganz faßlich nahe, und berichtigt zugleich das Einseitige daran, indem er den Musiker mit dem Seher vergleicht! (Vergl. IX, 112.) Auch der Seher schaut nicht nach außen, sondern nach innen; er erblickt wohl die Welt, nicht aber das Einzelne, Sinnfällige, sondern das Reinmenschliche, das Wahrhaftige. Der Seher ist aber — das stellten wir fest — der eigentliche Schöpfer von Gestalten, der Vater des Dramas. Mit einem Male wird uns somit eine neue Verwandtschaft zwischen Musik und Drama aufgedeckt!

Sollte denn wirklich der Musik gleichfalls eine gestaltende Kraft innewohnen? Ohne Zweifel. Der ursprüngliche Dichter dichtete nicht ohne Musik; wir können sogar ohne Bedenken annehmen, daß die Musik bei ihm das Ursprüngliche war und zugleich das Bindende, das die Einheit Bewerkstelligende (denn, wie Goethe sagt: „Musik ist ganz Form und ganz Gehalt"). Und überfliegen wir den Strom der Zeiten seit jenem ersten dramatischen Dichter bis zu unserem großen Schiller, so sehen wir, daß bei diesem die Gestalten aus einer musikalischen Gemütsstimmung emporstiegen, und wir hören ihn feierlich fordern: „Die Musik in ihrer höchsten Veredelung muß Gestalt werden".

Nichts kann wohl belehrender und überzeugender wirken als dieser Hinweis auf Schiller. Denn noch immer grassieren unter uns jene Ästhetiker, die mit dem Philosophen Herbart die Meinung vertreten: „das wahre Wesen der Musik beruhe auf den Regeln des einfachen und doppelten Kontrapunktes", und die infolge dessen dieser Kunst jede höhere Bedeutung absprechen. Hiergegen erfahren wir nun als Erlebnis eines der größten Dramatiker, daß seine Gestalten aus der Musik hervorwuchsen, und wir hören ihn mit der Zuversicht des Genies behaupten: die Musik muß Gestalt werden. Gerade dieses Bewußtsein: die Musik ist nicht Gestalt, sie muß aber Gestalt werden — erfüllte Wagner von früher Jugend an. Er entdeckte nun, was Schiller noch nicht wußte: die Musik ist ein weiblicher Organismus, aus sich selbst kann sie nicht gestalten, sondern der dichterische Seher muß sie befruchten: einzig im Drama kann die Musik Gestalt werden. Und da die Musik nur einem reinmenschlichen Drama als organischer Bestandteil angehören kann, so ließ sich die Definition noch genauer fassen: einzig im reinmenschlichen Drama kann die Musik Gestalt werden.

Das war schon eine sehr wichtige Erkenntnis. Ihren ganzen Wert erhielt sie aber erst durch die weitere, ergänzende Einsicht: das reinmenschliche Drama kann nur durch die Mitwirkung der Musik vollkommen gestalten.

Über dieses Verhältnis zwischen Musik und Drama sagt Wagner: „Zum Schauspiel verhält sich nun die Musik in einer durchaus fehlerhaften Stellung, wenn sie jetzt nur als ein Teil jenes Ganzen gedacht wird; als solcher ist sie durchaus überflüssig und störend, weshalb sie auch vom strengen Schauspiel endlich gänzlich ausgeschieden worden ist. Hingegen ist sie in Wahrheit „der Teil, der anfangs alles war"; und ihre alte Würde als Mutterschoß auch des Dramas wieder einzunehmen, dazu fühlt sie eben jetzt sich berufen. In dieser Würde hat sie sich aber weder vor, noch hinter das Drama zu stellen: sie ist nicht sein Nebenbuhler, sondern seine Mutter. Sie tönt, und was sie tönt, möget Ihr dort auf der Bühne erschauen; dazu versammelte sie Euch: denn was sie ist, das könnt Ihr stets nur ahnen; und deshalb eröffnet sie Euren Blicken sich durch das szenische Gleichnis, wie die Mutter den Kindern die Mysterien der Religion durch die Erzählung der Legende vorführt" (IX, 362). Und an anderer Stelle führt Wagner noch näher aus: „Wie das Drama die menschlichen Charaktere nicht schildert, sondern diese unmittelbar sich selbst darstellen läßt, so giebt uns eine Musik in ihren Motiven den Charakter aller Erscheinungen der Welt nach ihrem innersten An-sich. Die Bewegung, Gestaltung und Veränderung dieser Motive sind analogisch nicht nur einzig dem Drama verwandt, sondern das die Idee darstellende Drama kann in Wahrheit einzig nur durch jene so sich bewegenden, gestaltenden und sich verändernden Motive der Musik vollkommen klar verstanden werden" (IX, 128).

Das sich gegenseitig bedingende, mit anderen Worten „organische" Verhältnis zwischen Musik und Drama ist hiermit klar dargelegt. Zu einer vollen Erkenntnis gehört aber auch, daß man den großen Unterschied zwischen beiden gewahr wird.

Das Drama ruft jede künstlerische Fähigkeit herbei und macht sich jede ohne weiteres dienstbar; es ist ja selbst ursprünglich nur „ein Bild im schweigenden Innern", und alles: Worte, Gebärden, Mimik, Plastik — — — alles kann und muß dazu beitragen, jenes Bild sichtbar zu machen; den tiefsten, unaussprechlichen, „reinmenschlichen" Gehalt teilt es aber dem Ohr mit durch die allgewaltige Tonsprache. Es giebt aber eine unendliche Reihe von Stufen in diesem Vorgang des „Gestaltwerdens", und selbst auf der alleruntersten Stufe, selbst in der bloßen Erzählung oder in dem bloßen regungslosen, schweigenden Bilde ist das Dargebotene schon Gestalt. — Die Musik dagegen ist ohne jenes Bild verwaist; ohne das Drama kann sie nicht gestalten. „Eine Musik, die sich nicht auf einen auszudrückenden Gegenstand beziehen, sondern ihn selbst erfüllen, d. h. dieser Gegenstand zugleich sein will, ist im Grunde gar keine Musik mehr, sondern ein von Musik und Dichtkunst phantastisch abstrahiertes Unding — — —. Alle Absicht, sich selbst dramatisch und charakteristisch geben zu wollen, konnte die Musik nur in ihrem wirklichen Wesen entstellen — — — die Musik ist unfähig, selbst wirklich Drama zu werden — — — es ist eine ganz unnatürliche Aufgabe des Musikers, im Drama Absicht und Ausdruck zugleich geben zu sollen — — — aller musikalischer Organismus ist seiner Natur nach ein weiblicher, nur gebärender, nicht aber zeugender — — — u. s. w."[1]) So und ähnlich äußert sich Wagner an hundert Stellen. Aber nicht bloß kann die Musik allein nie Drama werden; auch jeder andere Versuch, für das Auge und die Phantasie zu gestalten, bleibt ihr „ungelungen". „Wenn der Musiker zu malen versucht, so bringt er weder Musik noch ein Gemälde zu stande", urteilt Wagner (IV, 7), und von der Programmmusik sagt er: „Nicht ein Programm, welches die hinderliche Frage nach dem Warum mehr anregt als beschwichtigt, kann die Bedeutung der Symphonie ausdrücken, sondern nur die szenisch ausgeführte, dramatische Aktion selbst" (VII, 171). Daß die Musik in den

[1]) III, 301, 319, 324, 335, 387.

Werken des gewaltigsten Dichters in Tönen, Beethoven, nun doch zum Drama wurde, d. h. daß die großen Werke dieses Meisters gar nicht begriffen werden können, wenn man nicht einsieht, daß er wesentlich ein dramatischer Dichter war, das hat keiner so eindringlich hervorgehoben wie Wagner, den Kern der Sache aber trifft er, wenn er an zwei Stellen ihn „den notwendig irrenden Künstler" nennt. Durch Beethoven's „urkräftigen Irrtum" wurde nun Richard Wagner das tiefste Wesen der Musik offenbar. Denn nicht durch Gluck, sondern durch Beethoven ist der Weg zum reinmenschlichen Wort-Tondrama gebahnt worden.

Für das richtige Verständnis der Stellung der Musik im Drama ist die Kenntnis dieser geschichtlichen Thatsache von großer Wichtigkeit.

Wir sahen, die Musik steht als vereinzelte Kunst verwaist da: sie kann nicht malen, sie kann nicht beschreiben, sie kann nicht gestalten, und der sogenannte „absolute Musiker" irrt herum auf dem „unabsehbaren, grauen Nebelfeld reiner, absoluter Erfindung" (III, 338). Es war aber ebenfalls ein Irrtum, zu vermeinen: Worte, Gedanken, Verse könnten die Musik bestimmen. „Nicht die Verse des Textdichters, und wären es die Goethe's oder Schiller's, können die Musik bestimmen; das vermag allein das Drama, und zwar nicht das dramatische Gedicht, sondern das wirklich vor unseren Augen sich bewegende Drama, als sichtbar gewordenes Gegenbild der Musik, wo dann das Wort und die Rede einzig der Handlung, nicht aber dem dichterischen Gedanken mehr angehören" (IX, 135). Gluck's erfolgreiche Bestrebungen, den Ton dem Worte möglichst anzupassen, so rühmenswert sie auch sein mögen, gehen folglich der Sache durchaus nicht auf den Grund;[1]) während gerade „durch den urkräftigen Irrtum Beethoven's das unerschöpfliche Vermögen der Musik uns erschlossen wurde. Durch sein unerschrocken kühnstes Bemühen, das künstlerisch Notwendige in einem künstlerisch Unmöglichen zu erreichen, ist uns die unbegrenzte Fähigkeit der Musik aufgewiesen zur Lösung jeder denkbaren Aufgabe, sobald sie eben nur Das ganz und allein zu sein braucht, was sie wirklich ist — Kunst des Ausdruckes" (III, 343).

Nur im Drama aber vermag die Musik Gestalt zu werden und zugleich ganz und allein Ausdruck zu bleiben.

Jetzt versteht man, was Wagner meint, wenn er sagt, im neuen Drama würden sich Shakespeare's Gestalten und Beethoven's Melodien „zu einem und demselben Wesen durchdringen" (IX, 133). Übrigens hat auch hier Wagner, mit gewohntem Glück, eine Formel gefunden, durch welche das Verhältnis von Musik und Drama äußerst prägnant und zugleich erschöpfend charakterisiert wird: von seinen eigenen Bühnenwerken sagt er nämlich, er hätte sie gern als „ersichtlich gewordene Thaten der Musik" bezeichnet (Über die Benennung „Musikdrama" IX, 364).

Das Verhältnis zwischen Dichtkunst und Tonkunst.

Nachdem wir hiermit das Verhältnis zwischen Drama und Musik im allgemeinen betrachtet haben, müssen wir die Stellung der Musik innerhalb dieses Dramas und ihr Verhältnis den anderen Ausdrucksmitteln gegenüber etwas genauer untersuchen.

Es ist wohl klar, daß die Berührung von Wort und Ton, also das Verhältnis zwischen Dichtkunst und Musik, hier das punctum saliens bilden wird. Das Bild als solches, das, was auf der Bühne unseren Augen vorgeführt wird, ist, wie Wagner sagt, ein Gegenbild der Musik. Die reichste Musik verhält sich zur reichsten dramatischen Aktion analog wie die primitive Tanzweise zum einfachen Tanze, der auch bereits eine Aktion ausdrückt: es sind zwei sich gegenseitig ergänzende Kundgebungen des „Sinnenmenschen" an die Sinne. „Die Sinne, denen der Mensch sich als künstlerischer Gegen-

[1]) Hierüber Näheres auf der folgenden Seite.

ſtand darſtellt, ſind das Auge und das Ohr: dem Auge ſtellt ſich der äußere, dem Ohre der innere Menſch dar" (III, 78). — Mit dem *Wort* tritt dagegen ein neues Element hinzu, ein unſinnliches: der *Gedanke*.

Wie ſoll nun die unmittelbarſte, unbedingteſte Äußerung des Menſchen, die Muſik, mit der vermittelten, bedingten Welt des Gedankens jene „Ehe" eingehen, die ſchon Milton erſehnte? Dieſer große Dichter meinte, die Muſik könne ſich „unſterblichen Verſen vermählen". Wagner glaubt nicht, daß dies möglich ſei. „Durch die Erfahrung, daß eine Muſik nichts von ihrem Charakter verliert, wenn ihr auch verſchiedenartige Texte untergelegt werden", ſagt er, „erhellt ſich andrerſeits nun *das Verhältnis der Muſik zur Dichtkunſt als ein durchaus illuſoriſches*: denn es beſtätigt ſich, daß, wenn zu einer Muſik geſungen wird, nicht der poetiſche Gedanke, den man namentlich bei Chorgeſängen nicht einmal verſtändlich artikuliert vernimmt, ſondern höchſtens das von ihm aufgefaßt wird, was er im Muſiker als Muſik und zu Muſik anregte" (IX, 125). Dieſer Ausſpruch Wagner's: das Verhältnis der Muſik zur Dichtkunſt ſei ein „durchaus illuſoriſches", wird im erſten Augenblick bei manchen Leſern Staunen erregen; er ſteht in ſo ſchreiendem Widerſpruch zu Gluck's Maxime: „die Beſtimmung der Muſik iſt, die Dichtung zu unterſtützen". Gerade hierdurch wird aber auch der Kernpunkt der ganzen Frage freigelegt, und es erhellt, daß Wagner's Auffaſſung des Dramas von der Gluck's (ſowie ſeiner Vorgänger und Nachfolger), mit der ſie faſt immer zuſammengeſtellt wird, *in toto* abweicht. Wagner ſagt ausdrücklich: „Eine Vereinigung der Muſik und der Dichtkunſt muß daher ſtets zu einer Geringſtellung der letzteren ausſchlagen" (IX, 126); er iſt alſo von jener Meinung weit entfernt: die Muſik müſſe die Dichtkunſt „unterſtützen"; nach ſeiner Überzeugung *kann* ſie das gar nicht.

Hier erkennt man, wie tief Deutſchland's ſcharfſinnigſter Dichter-Kritiker, Leſſing, geſchaut hatte, als er — in den bereits oben citierten Worten — ſagte: die Natur ſcheine die Poeſie und Muſik *nicht zur Verbindung*, ſondern zu *einer und derſelben Kunſt* beſtimmt zu haben, — nicht ſolle die eine der anderen als Hilfskunſt dienen, ſondern beide müßten vielmehr eine *gemeinſchaftliche Wirkung* hervorbringen. Das iſt genau der Standpunkt Richard Wagner's. Der abſoluten Tonſprache ſteht eine „abſolute Verſtandesſprache" gegenüber (IV, 123). Zwiſchen dieſen beiden iſt eine irgend erſprießliche Verbindung unmöglich. Die abſolute Muſik bedient ſich eines Textes „lediglich als Material für den Stimmgeſang" (IX, 125). Der Verſtand, der ſo dichtet, daß ſeine Dichtung in der Sprache des Verſtandes vollſtändig mitzuteilen iſt, bedarf der Muſik nicht; im Gegenteil: „Ganz in dem Grade, als das Dichten aus einer Thätigkeit des Gefühles zu einer Angelegenheit des Verſtandes wurde, löſte ſich der in der Lyrik vereinigte urſprüngliche und ſchöpferiſche Bund der Gebärden-, Ton- und Wortſprache auf; die Wortſprache war das Kind, das Vater und Mutter verließ, um in der weiten Welt ſich allein fortzuhelfen" (IV, 120). Da aber iſt das Wort gefallen, das uns auch jetzt Klarheit bringt; der urſprüngliche Bund war eben keine „Verbindung", keine „Vereinigung", ſondern ein „*ſchöpferiſcher*" Bund. Nur dann wird das Verhältnis der Dichtkunſt zur Muſik kein illuſoriſches ſein, wenn keine Spur eines Verſuches vorliegt, die abſolute Verſtandesſprache und die abſolute Tonſprache zu einer unmöglichen Ehe zu zwingen, ſondern wenn beide — Wort und Ton — ſpontan aus einer einzigen, höheren Abſicht entſpringen: dieſe ſchöpferiſche Abſicht iſt *das Drama*. — Sobald Wortdichter und Tondichter auf dem Gebiete des reinmenſchlichen Dramas zuſammentreten, wo das Bild auf der Bühne, die dramatiſche Aktion (jene „realſte aller Kunſtarten"), ihnen als Verbindungsglied, als gebietendes, geſtaltendes Traumgeſicht des Poeten, die Geſetze ihrer Thätigkeit vorſchreibt, da entſteht zwiſchen ihnen ein „ſchöpferiſcher Bund", und der „tonvermählte Dichter" ver-

fügt dann über Ausdrucksmittel, wie sie ihm nie früher zu Gebote standen — auch im griechischen Drama nicht, da dort die technische Entwicklung der Tonkunst mit der der Dichtkunst nicht entfernt Schritt gehalten hatte, so daß der Dichter gezwungen war, zu schildern und zu deuten, wo er jetzt durch die Musik sich unmittelbar ausdrücken kann. Das Verhältnis des Wortdichters zum Tondichter vergleicht Wagner am liebsten mit dem des Mannes zum Weib; der Dichter befruchtet, der Musiker gebärt. „Der Wortdichter drängt unendlich zerstreute, nur dem Verstande wahrnehmbare Handlungs-, Empfindungs- und Ausdrucksmomente auf einen, dem Gefühle möglichst erkennbaren Punkt zusammen; wogegen nun der Tondichter den zusammengedrängten dichten Punkt nach seinem vollen Gefühlsinhalte zur höchsten Fülle auszudehnen hat" (IV, 174).

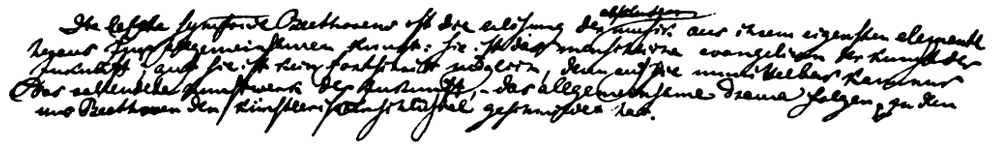
Das ist die Sache in ihren allgemeinsten Umrissen.

Des näheren wäre zu erinnern, daß, aus Rücksicht auf den Tondichter, das Individualisieren hier seitens des Wortdichters nicht durch die Betonung von Zufälligkeiten und Idiosynkrasieen geschehen kann (wie so häufig im gesprochenen Drama der Fall), sondern im Gegenteil auf dem Wege jenes „künstlerischen Erkennens" erfolgen muß, von dem in der ersten Hälfte dieses Abschnittes die Rede war, und bei welchem (wie Schopenhauer sagt) die „bloßen Relationen" nach und nach fallen gelassen werden und das „selbsteigene Wesen" hervortritt. Dadurch erhält auch das Individuum in den Werken dieser Gattung immer eine höhere, über den Einzelnen hinausreichende, symbolische Bedeutung.

Schon Rousseau hatte für das Wort-Tondrama die Regel aufgestellt: „nur wenige und einfache Ideen". Das große *Gesetz der Vereinfachung* herrscht hier überhaupt; sein verantwortlicher Vollstrecker ist gerade der Wort-Dichter. Er vereinfacht durch jenes schon geforderte „Zusammendrängen aller Momente auf *einen* Punkt"; er vereinfacht durch Entfernen alles Konventionellen, Historischen, Zufälligen; er vereinfacht durch Zurückführen der Charaktere auf ihre ursprünglichen, wahren Linien — — —. Er vereinfacht aber auch im einzelnen, namentlich in der Handhabung der Sprache. Er hat „die übermäßige Zahl von, der komplizierten Litteraturphrase eigentümlichen, vermittelnden und verdeutlichenden Nebenwörtern zu verringern", er hat überhaupt aus der Wortphrase „alles Das auszuscheiden, was sie für das Gefühl eindruckslos und zum bloßen Organ des Verstandes macht"; dadurch drängt er „ihren Inhalt zu einem rein menschlichen, dem Gefühl faßbaren" zusammen (IV, 152, 159). — Das ist der tiefe Sinn jenes so viel citierten und schmählich mißdeuteten Satzes Wagner's: „In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten dadurch zu ermessen, was er *verschweigt*". Dieser schweigende Dichter ruft aber dem Musiker zu: „Spanne deine Melodie kühn aus, daß sie wie ein ununterbrochener Strom sich durch das ganze Werk ergießt: in ihr sage du, was ich verschweige, *weil nur du es sagen kannst*, und schweigend werde ich alles sagen, weil ich dich an der Hand führe!" (VII, 172).

„Der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt", der Musiker, dem der Dichter andererseits „in der Wortversmelodie gerade das zugeführt hat, was er (der Musiker) *nicht* aussprechen kann" (IV, 217). — Wiederum muß ich den vorverkündenden Seher des neuen Dramas, E. T. A. Hoffmann, anführen: „Das ist ja eben das wunderbare Geheimnis der Tonkunst, daß sie gerade da, wo die arme Rede versiegt, erst eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmittel eröffnet". Ähnlich sagt Wagner in Oper und Drama: „Die Tonsprache spricht, als reines Organ des Gefühles, gerade nur Das aus, was der Wortsprache an sich unaussprechlich ist, und von unserem verstandesmenschlichen Standpunkte aus angesehen also schlechthin *das Unaussprechliche*" (IV, 218). — Die Musik lehrt uns also „*eine neue Sprache*, in der das Schrankenloseste sich nun mit unmißverständlichster Bestimmtheit aussprechen kann"

(X, 320). Ausgebildet, geübt zur vollkommenen Beherrschung ihrer eigenen Mittel wurde diese Sprache durch die Meister der absoluten Musik, namentlich durch die großen Symphoniker Haydn, Mozart, Beethoven.[1]) „Sie mußte sich in den Irrtum stürzen, als reines Ausdrucksorgan für sich auch das Auszudrückende deutlich bestimmen zu wollen", sonst wäre sie nie das „so überaus mächtige Ausdrucksorgan geworden, das sie heute ist" (III, 290). Und heute „stehen wir vor der Beethoven'schen Symphonie wie vor dem Markstein einer ganz neuen Periode der Kunstgeschichte; denn durch sie ist eine Erscheinung in die Welt getreten, von welcher die Kunst keiner Zeit und keines Volkes etwas auch nur annähernd Ähnliches aufzuweisen hat" (VII, 148). Beethoven's letzte Symphonie ist „das Evangelium der Kunst der Zukunft" (III, 115):



Faksimile aus der Originalhandschrift von „Das Kunstwerk der Zukunft" (Schriften Bd. III, 115).

Knüpft also das Wort-Tondrama Richard Wagner's an die griechische Tragödie an — insoferne als diese das Kunstwerk einer wahren „Gemeinsamkeit" und auch ein seinem Wesen und Bestreben nach rein menschliches Kunstwerk war — so ist es doch weit gefehlt, wenn man es, was nicht selten geschieht, als einen Wiederbelebungsversuch der Antike bezeichnet. Der italienische Dramma per musica, einschließlich seiner französischen Ausläufer und seiner herrlichen Blüte in Gluck's letzten Werken, war eingestandenermaßen ein solcher Wiederbelebungsversuch; das Kunstwerk Wagner's ist es nicht. Dieses Kunstwerk ist im Gegenteil auf den allerletzten Errungenschaften der zu allerletzt zur Reife gelangten Kunst — der Musik — errichtet. Erst Beethoven hat „durch sein kühnstes Bemühen" das Ausdrucksvermögen der Musik „auf die gleiche Höhe mit der Dichtkunst und Malerei der großen Perioden der Vergangenheit erhoben" (VIII, 209); erst jetzt, im neunzehnten Jahrhundert, sind also die technischen Voraussetzungen erfüllt, die das Zustandekommen dieses neuen Dramas ermöglichen.

Daß diese unvergleichliche Entwickelung der Musik, gerade in einer Zeit, wo alle anderen Künste einen Stillstand aufweisen, nicht Zufall ist, das bedarf keines Nachweises. Wagner sagt: „die metaphysische Notwendigkeit der Auffindung dieses ganz neuen Sprachvermögens gerade in unseren Zeiten liegt in der immer konventionelleren Ausbildung der modernen Wortsprache. — — — Es ist, als ob das durch die Kompression seitens der konventionellen Zivilisation gesteigerte rein menschliche Gefühl sich einen Ausweg zur Geltendmachung seiner ihm eigentümlichen Sprachgesetze gesucht hätte, durch welche es, frei vom Zwange der logischen Denkgesetze, sich selbst verständlich sich ausdrücken könnte" (VII, 149, 150). — Dieser also erstarkte Tonsetzer muß nun, will er seine großen Fähigkeiten nicht vergeuden, der Mahnung Schiller's folgen, der von ihm fordert, er solle „aus dem Reiche der Willkür in das Reich der Notwendigkeit eintreten", wo er sich „dem Dichter, der den inneren Menschen zu seinem Objekte

[1]) „Aus dem großen Beethoven war eine ganz neue Erkenntnis des Wesens der Musik zu gewinnen, die Wurzel, aus welcher sie gerade zu dieser Höhe und Bedeutung erwachsen, sinnvoll durch Bach auf Palestrina zu verfolgen, und somit ein ganz anderes System für ihre ästhetische Beurteilung zu begründen, als dasjenige sein könnte, welches sich auf die Kenntnisnahme einer von diesen Meistern weit abliegenden Entwickelung der Musik stützte." (VIII, 317).

macht, getrost an die Seite stellen darf".[1]) Die absolute Musik ist aber das „Reich der Willkür"; der absoluten Musik fehlt darum auch, wie Wagner so treffend sagt, „der moralische Wille". Gerade dieser Mangel an moralischem Willen bildet nun jene Schwäche, die so manchem Denker bisher an der Musik auffiel und eine Unterschätzung dieser „göttlichen Kunst" zur Folge hatte. Durch das Drama aber und in Anlehnung an das Werk des Wortdichters erhält die Musik nunmehr den moralischen Willen; sie tritt ein in das Reich der Notwendigkeit, welches — wie Kant und Schiller dargethan haben — auch das einzige Reich wahrer Freiheit ist! Jetzt ruft der Dichter dem Musiker zu: „Stürze dich zaglos in die vollen Wogen des Meeres der Musik; Hand in Hand mit mir kannst du nie den Zusammenhang mit dem jedem Menschen Allerbegreiflichsten verlieren; denn durch mich stehst du jederzeit auf dem Boden der dramatischen Aktion, und diese Aktion im Moment der szenischen Darstellung ist das unmittelbar Verständlichste aller Gedichte" (VII, 171).

Man glaube nur nicht, daß dieses sich gegenseitig bedingende Verhältnis von Sprache und Musik für beide ein Hemmnis bedeute. Das Gegenteil ist wahr, wenn auch natürlich gewisse „Schönheiten", die in den vereinsamten Künsten am Platze waren, hier als zwecklos und irrelevant zu verschwinden haben.[2]) Dagegen wird durch die Mitwirkung der Musik „der Atem der Dichtkunst zu ungeahnter Fülle ausgedehnt", (III, 185) und der Wortdichter gewinnt die Fähigkeit zu Kühnheiten, die er allein nicht hätte wagen können.[3]) Und umgekehrt bedeutet für die Musik der unendlich mannigfaltig zu gestaltende Sprachvers eine ewig quellende „Befruchtung des rein musikalischen Vermögens des Menschen" (IV, 158).

Stellung der übrigen Künste im Wortton-drama.

Es wirken aber nicht bloß Dichtkunst und Tonkunst im reinmenschlichen Drama, sondern auch Mimik, Plastik („erlöst aus dem Stein in das Fleisch und Blut des Menschen"), Malerei u. s. w.

Das Wesentliche ist nun, daß in diesem Kunstwerke jede einzelne künstlerische Fähigkeit nur das zu sein hat, was sie ihrer Natur nach sein kann. „Nur da, wo eine Kunstart notwendig, unentbehrlich ist, ist sie zugleich ganz das, was sie ist, sein kann und sein soll. — — — Was sie nicht mehr zu sein vermag, entlehnt sie nicht egoistisch von der anderen, sondern die andere ist es selbst für sie". (III, 91, 92). Man hat vielfach gemeint, die Künste müßten sich dann gegenseitig lahm legen; aber wohl gewiß mit Unrecht. Denn Goethe's Behauptung: in der Beschränkung zeige sich erst der Meister, gilt überall. Und hier, bei der organischen Mitwirkung mehrerer Künste, sind die Schranken nicht willkürliche — wie es die Formgesetze der absoluten Musik z. B. sind — sondern lebendige. Eine Kunst, die sich auf ihr heimisches Gebiet beschränkt, kann nur erstarken.

Über den „wechselvollen Reigen" der Künste, der auf diese Art im Drama entsteht, spricht sich Wagner in einer sehr schönen Stelle im Kunstwerk der Zukunft aus: „So, im wechselvollen Reigen sich ergänzend, werden die vereinigten Schwesterkünste bald gemeinsam, bald zu zweien, bald einzeln, je nach Bedürfnis der einzig Maß und Absicht gebenden dramatischen Handlung, sich zeigen und geltend machen. Bald wird die plastische Mimik dem leidenschaftslosen Erwägen des Gedankens lauschen; bald der Wille des entschlossenen Gedankens sich in den unmittelbaren Ausdruck der Gebärde ergießen; bald die Tonkunst die Strömung des Gefühles, die Schauer der Ergriffenheit allein auszusprechen

[1]) „Über Matthison's Gedichte."

[2]) Darum geht es auch, nebenbei gesagt, durchaus nicht an, die Werke Wagner's in „Text" und „Musik" zu zergliedern und nun jedes nach dem Maßstab der einzelnen Kunst zu prüfen und zu beurteilen. Die herrlichsten Eingebungen bleiben bei diesem Verfahren gänzlich unbeachtet.

[3]) Vergl. mein „Drama Richard Wagner's", S. 76—81.

haben; bald aber werden in gemeinsamer Umschlingung alle drei den Willen des Dramas zur unmittelbaren, könnenden That erheben. Denn Eines giebt es für sie alle, die hier vereinigten Kunstarten, was sie wollen müssen, um im Können frei zu werden, und das ist eben das Drama: auf die Erreichung der Absichten des Dramas muß es ihnen daher allen ankommen. Sind sie sich dieser Absicht bewußt, richten sie allen ihren Willen nur auf deren Ausführung, so erhalten sie auch die Kraft, nach jeder Seite hin die egoistischen Schößlinge ihres besonderen Wesens von ihrem eigenen Stamme abzuschneiden, damit der Baum nicht gestaltlos nach jeder Richtung hin, sondern zu dem stolzen Wipfel der Äste, Zweige und Blätter, zu seiner Krone aufwachse" (III, 187).

Hier wie überall ist der Hauptpunkt der, daß „einzig die dramatische Handlung Maß und Absicht giebt". Die dramatische Absicht bestimmt sogar, „bis in den einzelnen Zug Gestalt, Miene, Haltung, Bewegung und Tracht des Darstellers" (IV, 223). Ein sehr wichtiger Umstand ist aber bis jetzt nirgends hervorgehoben worden: daß nämlich diese genaue Bestimmung jeder Einzelheit nur durch die Mitwirkung der Musik ermöglicht wird. Auch hier bewährt sich die überragende Bedeutung des Wort-Tondramas.

Goethe hatte es zwar schon (in Wilhelm Meister) als einen Vorzug des Dramas mit Musik gerühmt, daß Deklamation, Maß, Ausdruck, Bewegungen vom Dichter auf den Darsteller übertragen werden, während im recitierten Drama der Darsteller erst alles erfinden muß, „worin ihn noch dazu jeder Mitspielende stören kann". Auf das hier von Goethe berührte Verhältnis bezieht sich Wagner an einer Stelle, wo er von der „Seelenwanderung des Dichters in den Leib des Darstellers" spricht (IX, 181). — Vor kurzem hat aber ein Künstler, der sich die Idee des neuen Dramas so innig wie nur sehr Wenige assimiliert hat, in ausführlicherer Weise darauf hingewiesen, wie, durch die Musik, nicht bloß die Zeit — nämlich die mathematische Dauer — überall genau bestimmt sei, sondern dadurch implicite auch der Raum, d. h. also alle Verhältnisse des Bühnenbildes. „Dem Schauspieler bleibt jetzt nichts mehr in einer Rolle zu schaffen, sondern der Dichter stellt die Rolle fertig hin, er haucht ihr den Lebensatem ein; der Schauspieler hat keinerlei „Recht" auf sie; sein höchstes Ziel muß jetzt die vollkommene Entsagung sein, um durch die Vermittlung der Musik die neue Seele, die der schöpferische Dichter ihm aufzwingt, zu empfangen und sie die volle Herrschaft über ihn gewinnen zu lassen."[1]) Die Musik erscheint uns folglich als die herrschende, oder richtiger gesagt, als die gesetzgebende Kunst; in ihr äußert sich der Wille des dramatischen Schöpfers am unmittelbarsten.

---

[1]) A. Appia: La Mise en scène du Drame Wagnérien (Paris, Chailley, 1895). — Leider ist es mir hier nicht möglich, auf die Hauptthese dieser Schrift näher einzugehen: daß nämlich in dem neuen Drama das ganze Prinzip der Bühnendekoration eine eingreifende Änderung wird erfahren müssen, die Wagner zwar vorausgesehen, nicht aber näher bestimmt hat. Der Meister sagt, die Musik „löse den starren, unbeweglichen Boden der wirklichen Szene in eine flüssig nachgiebige, eindruckempfängliche, ätherische Fläche auf"; soll aber nicht der allerschmerzlichste Konflikt zwischen Gesicht und Gehör entstehen, so muß das Bühnenbild auch thatsächlich aus dem Bann der „Starrheit", der auf ihm lastet, Erlösung finden — was nur dadurch geschehen kann, daß dem Licht die seiner Bedeutung entsprechende Rolle zuerkannt, und es zu diesem Behufe aus dem Frohndienst, einzig gemalte Wände beleuchten zu sollen, befreit werde. Apollon war nicht Gott des Gesanges allein, sondern auch des Lichtes. Eine unendlich bewegliche Musik, gepaart mit einem „unbeweglichen" Bühnenbilde, erzeugt den schreiendsten Mißton. Durch die unerschöpfliche Macht des Lichtes wird aber das Unbewegte belebt. — Herr Appia deutet nun aus fachmännischer Erfahrung auf die technischen Umgestaltungen hin, welche diese neue Kunst erfordern wird; so daß seine Schrift einen echt schöpferischen Wert erhält, indem sie zugleich theoretisch und praktisch ist. Ein ausführlicheres Werk desselben Verfassers: „La Musique et la Mise en scène" ist für Frühjahr 1896 angekündigt; ich mache besonders darauf aufmerksam, weil hier, im Bereiche der „Kunst des Auges", und nicht in dem der Musik, der nächste große Fortschritt auf dem Gebiete der Bühnenkunst — nach meiner Überzeugung — zu erwarten steht.

Der neue Begriff von „Handlung".

Eine sehr wichtige Betrachtung in Bezug auf die Lehre vom reinmenschlichen Drama wäre die des neuen Begriffes von „dramatischer Handlung", der sich aus der Mitwirkung der Musik ergiebt. Als allgemeine Lehre kann aber einzig jene Beschränkung des Stoffes auf das Reinmenschliche (nicht Historische, nicht Konventionelle) gelten, welche als notwendige Folge eine „reinmenschliche Handlung" bedingt. In der Praxis zeigt sich dann, daß diese strenge Beschränkung, und namentlich die Mitwirkung der Musik, die nur das Innere, niemals das Äußere schildern kann, die dramatische Handlung viel mehr nach innen, in das Herz der handelnden Personen verlegt, als das in früheren Dramen der Fall war oder sein konnte. Alle äußeren Vorgänge werden hier stets ein Nebensächliches bleiben.

Wollte man aber auf theoretischem Wege nähere Bestimmungen aufstellen, so liefe man Gefahr, der unendlichen Mannigfaltigkeit dieser dramatischen Form imaginäre Grenzen zu ziehen. — Wagner selber ist das in seiner Schrift „Oper und Drama" geschehen. Unter dem Eindruck des Nibelungenwerkes, das er damals im Sinne trug, hat er gewisse Beschränkungen — z. B. die Abschaffung des Chores und des Endreimes — als durch die Natur des Wort-Tondramas absolut bedingt hingestellt; seine eigenen späteren Werke haben dann gezeigt, daß dem in Wirklichkeit nicht so ist. Manches, was er über die Verwendung von Sage und Mythos sagt, könnte auch leicht mißverstanden werden. Uns ist also die größte Vorsicht geboten. Wir wollen uns vor allem das eine große Prinzip einprägen, welches Wagner in seinen eigenen Werken so herrlich illustriert hat: „Das Drama hat sich immer anders und neu zu gestalten" (IV, 245). Im Übrigen wird es zweckmäßiger sein, eine eingehendere Betrachtung des neuen Begriffes der dramatischen Handlung an praktische Beispiele anzuknüpfen, welche uns die Werke des Meisters in reicher Fülle bieten.[1])

Nur daran möchte ich vorläufig erinnern, daß der Begriff der „Handlung", den einige dogmatische Ästhetiker gern auf eine „ewig-gültige" Formel zurückführen möchten, stets gewechselt hat, so daß Herder mit Recht sagen konnte: „Ein Name, der sehr verschiedene Dinge bezeichnet, kann oft ganz irre leiten. Sophokles, Corneille und Shakespeare haben als Trauerspieldichter nur den Namen gemein; der Genius ihrer Darstellungen ist ganz verschieden". Wagner hat ein neues Drama geschaffen: das reinmenschliche Wort-Tondrama; wir dürfen also nicht anders erwarten, als daß der Genius seiner Darstellungen wiederum ein ganz verschiedener sein wird. Es wäre offenbar lächerlich, einen Maßstab für „Handlung", für das „Bühnengemäße" u. s. w., den wir aus dem Studium von Sophokles, Shakespeare und Schiller entnommen hätten, an Werke anzulegen, die mit Denen dieser Dichter (wie Herder sagen würde) nur den Namen gemein haben. Und hier gilt das Argument a fortiori: denn wenn Sophokles und Shakespeare als dramatische Dichter nur den Namen gemein haben — wonach jener angebliche „ewig-gültige Maßstab" auch nur unter höchst gewaltsamen Voraussetzungen aus ihnen gewonnen werden konnte — wie soll, was ihnen als Gesetz gelten durfte, ohne weiteres auf ein Drama Anwendung finden, in welchem ein „neues Sprachvermögen", die moderne Musik, „eine Sprache, von welcher man zu keiner Zeit vorher eine Kenntnis hatte" (VII, 149), als wichtigstes Ausdrucksmittel auftritt? — Noch ehe Wagner die großen Werke aus seiner zweiten Lebenshälfte geschaffen hatte, zu einer Zeit also, wo seine Worte offenbar nur auf das von ihm

[1]) Vgl. Kapitel III. Als Ergänzung des hier in Bezug auf das Verhältnis von Sprache und Musik und des neuen Begriffs von dramatischer „Handlung" nur Angedeuteten, verweise ich auf meine kleine Schrift: Das Drama Richard Wagner's (Breitkopf & Härtel, 1892), wo gerade diese zwei Fragen historisch, theoretisch und praktisch an Wagner's eigenem Entwickelungsgang und an jedem einzelnen seiner Werke untersucht werden.

vorausgesehene und ersehnte Wort-Tondrama ganz im allgemeinen sich beziehen, schrieb er: „Aus dem Zusammenwirken gerade unserer Musik mit der dramatischen Dichtkunst kann und muß dem Drama eine noch nie zuvor geahnte Bedeutung zu teil werden" (III, 285). Die Gesetze einer neuen Kunstform werden wir aber nicht Zeiten entnehmen, in denen die Möglichkeit dieser Form nicht geahnt wurde, sondern den neuen Werken selbst. „Genie ist die angeborene Gemütsanlage, durch welche die Natur der Kunst die Regel giebt" (Kant). Aus den Werken des Genies werden wir erfahren, wie die „Handlung" im Wort-Tondrama beschaffen sein muß.

Das Kunstwerk der Zukunft.

Mit diesem Hinweis auf die lebendigen Werke des Genies finden wir uns aber vor eine bedeutungsvolle und nicht leicht zu beantwortende Frage gestellt. Sind wir berechtigt, Wagner's Bühnenwerke als thatsächliche, vollgültige Beispiele jenes von ihm in seinen Schriften verkündeten vollkommensten Dramas zu betrachten?

Zahlreiche Äußerungen des Meisters können gegen eine derartige Annahme angeführt werden.

In der ersten Hälfte dieses Abschnittes habe ich Wagner's Lehre, daß einzig gemeinsame Kunst höchste Kunst sei, mit einiger Ausführlichkeit begründet. Es kann uns darum nicht Wunder nehmen, daß er wiederholt versichert, das vollkommenste, von ihm erträumte Drama sei jetzt nicht möglich. In Oper und Drama z. B. schreibt Wagner (IV, S. 261): „Niemand kann es gegenwärtiger sein als mir, daß die Verwirklichung des von mir gemeinten Dramas von Bedingungen abhängt, die nicht in dem Willen, ja selbst nicht in der Fähigkeit des Einzelnen, sei diese auch unendlich größer als die meinige, sondern nur in einem gemeinsamen Zustande und in einem durch ihn ermöglichten gemeinschaftlichen Zusamenwirken liegen, von denen jetzt gerade nur das volle Gegenteil vorhanden ist". Wenn er nun an demselben Orte zu dem Schlusse gelangt, dieses Drama könne „unmöglich jetzt zur Erscheinung kommen", und wenn er des weiteren ausführt, daß, gesetzt den Fall, ein solches Werk käme zur Darstellung, „dann müßten wir erst recht lebhaft inne werden, daß uns der eigentliche Ermöglicher des Kunstwerkes, das nach ihm bedürftige und aus seinem Bedürfnis es allmächtig mitgestaltende Publikum abginge" (IV, 279) — da könnte man allerdings noch immer meinen, diese Worte bezögen sich einzig auf die Unmöglichkeit entsprechender Aufführungen. „Die Verwirklichung des von mir gemeinten Dramas" kann heißen: die Verwirklichung der schöpferischen Gestaltung, es kann aber auch heißen: die Verwirklichung des Werkes auf einer Bühne. Als aber fünf Vierteljahre später, im Mai 1852, Wagner schon eifrig an seinem Nibelungenwerke arbeitete, da schrieb er an Uhlig: „Apropos! protestiere doch dagegen, daß ich am Kunstwerk der Zukunft arbeite: verweise die närrischen Leute doch darauf, daß sie, ehe sie schreiben wollen, lesen lernen sollten!" (U., 193.) Und früher hatte er dem selben Freunde kategorisch erklärt: „das Kunstwerk kann jetzt nicht geschaffen, sondern nur vorbereitet werden" (U. 21).

Soviel ist also jedenfalls sicher, daß wir Wagner's allgemeine Kunstlehre und auch seine spezielle Kunstlehre (d. h. die Lehre vom reinmenschlichen Drama) ganz unabhängig von seinen eigenen Bühnenwerken betrachten dürfen. Diese ganze Kunstlehre bildet, wie der Leser bemerkt haben wird, einen organischen Bestandteil von Wagner's Weltanschauung. Durch sie erst begreift man seine politischen und philosophischen Ansichten, und mit seinen Regenerationsideen ist sie so eng verwoben und verwachsen, daß die beiden eigentlich von einander gar nicht getrennt werden können (was an dieser Stelle auch nur für die Bedürfnisse einer Darlegung geschah). Aber nicht bloß die allgemeine Kunstlehre, auch die Lehre vom reinmenschlichen Kunstwerk ist ein notwendiger Bestandteil dieser künstlerischen Weltanschauung. Überall, auf allen Gebieten, geht Wagner auf das Reinmenschliche, auf das

Ewignatürliche zurück. In seiner ersten Schrift nennt er „das Streben der Natur, das einzig richtige Streben"; in dem letzten Briefe vor seinem Tode bezeichnet er als das Ziel: „die harmonische Übereinstimmung des Reinmenschlichen mit dem ewig Natürlichen". In der Politik empfindet er so rein „menschlich", daß er in gar keine Partei, in gar keine Interessenklasse eingereiht werden kann; in der Philosophie ist er ein glühender Anhänger des großen Denkers Schopenhauer, — unter dem hellen Kopfe schlägt aber ein „reinmenschliches" Herz, und unbekümmert um logische Einwürfe, türmt er Optimismus auf Pessimismus, Bejahung auf Verneinung des Willens; in der Religion preist er das christliche Dogma deswegen, weil „es sich an die reinmenschliche Natur wendet" (X, 58). Vollends die von ihm ersehnte Regeneration ist der Triumph des reinmenschlichen Prinzips; ohne Kunst kann sie aber weder durchgeführt werden noch bestehen, und wie sollte ihre höchste Kunst eine andere als eine „reinmenschliche" sein?

Mit den thatsächlichen Kunstwerken Wagner's betreten wir jedoch ein anderes Gebiet. Hier herrscht und gestaltet das schöpferische Genie allein. Niemand aber hat mehr als Wagner betont, daß beim künstlerischen Schaffen das Notwendige, das Unwillkürliche, das Unbewußte das eigentlich schöpferische Element ist. Zwar sind Wagner's „Lehren" alle als künstlerische Ergebnisse aufzufassen, und er selbst sagt: „er hätte die wichtigsten Momente für die Gestaltung (der Lehre) des Dramas der Zukunft nicht gefunden, wenn er nicht zuvor als Künstler mit vollem Unbewußtsein auf sie gefallen wäre" (U. 80); hiermit ist aber noch immer nicht gesagt, daß wir zu einer Annahme berechtigt seien, die mit Äußerungen Wagner's in direktem Widerspruch stünde. — Wagner schreibt aber am Schlusse von Oper und Drama von dem „ahnungsvoll bedingenden Kunstwerk des sehnsüchtigen Künstlers der Gegenwart", und von diesem Werke sagt er: „In diesem Leben der Zukunft wird dies Kunstwerk das sein, was es heute nur ersehnt, nicht aber wirklich sein kann". Hiermit hat er die Stellung seiner eigenen Werke zwischen Gegenwart und Zukunft bezeichnet; sich selbst aber, als schaffenden Künstler, an einer anderen Stelle, wo er schreibt: „Nur der Einsame vermag in seinem Drange die Bitterkeit dieses Geständnisses (der Unmöglichkeit, das vollendete Drama jetzt zu verwirklichen) in sich zu einem berauschenden Genusse umzuwandeln, der ihn mit trunkenem Mute zu dem Unternehmen treibt, das Unmögliche zu ermöglichen" (IV, 261).

Daß Wagner das Unmögliche ermöglicht hat, das dürfen wir wohl im Hinblick auf den Ring, Tristan, Parsifal und die Meistersinger annehmen. Von dem dramatischen Werke, das aus einer wahren Gemeinsamkeit hervorgehen wird, können wir uns ja noch keine Vorstellung machen — außer eben durch die Kenntnis jener Werke Wagner's, in denen und durch die dieses Leben der Zukunft „ahnungsvoll bedingt" wird.

Das deutsche Drama.

Zum Schlusse aber muß ich noch darauf hinweisen, daß dieser „einsame" Meister, doch nicht der „Gemeinsamkeit" entbehrte, die, nach seiner eigenen Versicherung, einzig wahre Erfindungskraft verleiht.

An einer Stelle spricht er davon, daß, wer zu seiner Ansicht einer Regeneration des Menschengeschlechtes gelangt sei, „gemeinsam mit sich und der Menschheit der Zukunft" lebe. Als Künstler aber, als Schöpfer einer neuen, vollendetsten dramatischen Form lebte Wagner in Gemeinsamkeit mit den größten Wortdichtern und Tondichtern der Vergangenheit, vor allem in Gemeinsamkeit mit dem künstlerischen Geiste des ganzen deutschen Volkes. Wagner's Größe ist, daß er nicht als Zufall der Geschichte, als willkürlich schaffendes Genie auftritt, sondern als ein langsam gereiftes, mit aller Genauigkeit bedingtes und bestimmtes Produkt der künstlerischen Entwickelung des deutschen Geistes. Das Drama Wagner's ist „die einzige, dem deutschen Geiste durchaus entsprechende, von ihm erschaffene rein-menschliche, und doch ihm original angehörige, neue Kunstform, welche

bis jetzt der neueren Welt, im Vergleiche zur antiken Welt, noch fehlt" (IX, 135). Es ist das Werk und das Eigentum der größten deutschen Dichter und der erhabensten deutschen Musiker; in ihrem Namen und Auftrag sprach Wagner und schuf Wagner.

Alle größten deutschen Musiker waren ihrem tiefsten Wesen nach Dramatiker; schon bei Orlando di Lasso fallen im Vergleich zu den damaligen welschen Komponisten „die kurzen, knappen, scharf ausgeprägten Motive" auf;[1]) wer Bach's Passionen und seine große Messe kennt, wird seine ganz ungeheuere dramatische Begabung nicht bezweifeln, noch die kühne Rücksichtslosigkeit leugnen können, mit der er in rein musikalischen Werken den dramatischen Accent voranstellt; ähnliches gilt von Händel und kann auch Haydn nicht ganz abgesprochen werden; ein Deutscher, Gluck, ist es, der aus den falschen Voraussetzungen des italienisch-französischen Dramma per musica alles dramatisch Wahre und Mögliche macht, was sich daraus machen läßt; Mozart, „dieses größte und göttlichste Genie" (wie Wagner sagt), wurde durch die Bühne zu seinen höchsten Inspirationen begeistert und wußte selbst aus jämmerlichen Libretti und trotz der odiösen Sängerwirtschaft, die ihm so bittere Klagen entriß, unsterbliche dramatische Werke zu schaffen; Beethoven ist überhaupt nur als dramatischer Dichter zu verstehen. Bei diesen Musikern haben wir aber den Eindruck, als wäre ihnen nicht recht deutlich zum Bewußtsein gekommen, daß ihnen etwas fehlte und was ihnen fehlte. Dies mag eine Folge ihres geringen Bildungsgrades und ihrer Stellung als ausübende Virtuosen gewesen sein. Anders verhielt es sich mit den Dichtern. Einen Wieland, einen Goethe, einen Schiller, einen Lessing, einen Herder, einen Kleist, einen Hoffmann habe ich schon angeführt. Wäre dieses Buch ein historisches, so könnte ich die Liste der Verkünder des Wort-Tondramas noch beträchtlich vermehren; mit Absicht beschränke ich mich auf die bedeutendsten Namen. Zu bemerken ist noch, daß unter diesen großen Männern mehrere mit Bestimmtheit voraussahen, das ersehnte Kunstwerk würde nicht durch Kombination und Argumente, sondern nur durch das Auftreten eines außerordentlichen — musikalisch und dichterisch gleich begabten — Genies vollbracht werden können. Jean Paul schrieb: „Wir harren auf den Mann, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt"; und mit noch größerem Scharfsinn harrte Herder des Mannes, der „die ganze Bude des zerschnittenen Opernklingklangs umwirft und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion und Dekoration Eins sind".

Richard Wagner, London 1877.

Wagner steht also nicht vereinzelt da. Daß er vom deutschen Volk verkannt wurde, daß er noch heute von der großen Mehrzahl der Gebildeten seiner Nation nicht entfernt die Berücksichtigung erfährt, die er verdient, noch die bewundernde Ehrfurcht genießt, die seinem übermächtigen Genius gebührt, — das ändert an der Thatsache nichts, daß er, als der Letztgeborene unter Deutschlands wahrhaft Großen, die Verbindung

[1]) Ambros: Geschichte der Musik, V, 56.

zwischen den schon lange einander entgegenstrebenden Wortdichtern und Tondichtern herstellte, indem er eine neue dramatische Form schuf, deren richtigste und stolzeste Bezeichnung lauten würde: **das deutsche Drama.**

Man spricht vom griechischen Drama, vom englischen Drama, vom französischen Drama, vom spanischen Drama und bezeichnet mit diesem Namen nicht bloß die Nationalität der Autoren, sondern eine bestimmte, von anderen unterschiedene Form des Dramas. Mit Recht wird man von nun an auch von einem „deutschen Drama" reden. Es ist das von Wagner gelehrte reinmenschliche Drama, das Wort-Tondrama. Da dieses Kunstwerk nun aus dem deutschen Geist hervorging und in den unvergänglichen Schöpfungen eines edelsten, „tonvermählten" deutschen Dichters Gestalt gewann, so ist allen theoretischen, philosophischen Bezeichnungen entschieden diese lebendige, bedeutsame vorzuziehen.

Wie dieses deutsche Drama sich den Windeln der welschen Oper allmählich entwand und in der gradlinigen Entwickelung eines einzigen kurzen Menschenlebens bis zur herrlichsten selbständigen Kraft erstarkte, das wird das folgende Kapitel zeigen.

Anhang.

Übersicht der Schriften Richard Wagner's.

Wagner's Schriften und Dichtungen sind in zehn Bände gesammelt erschienen.[1]) Nach seinem Tode wurde dann noch ein Band Entwürfe, Gedanken, Fragmente[2]) herausgegeben und auch der vollständige dichterische Entwurf zu dem Drama Jesus von Nazareth.[3]) Außerdem haben die „Bayreuther Blätter" den Entwurf zur Sarazenin und einige Aufsätze und Fragmente aus früherer Zeit gebracht.[4])

Scheidet man aus dem erwähnten Material die fünfundzwanzig darin enthaltenen Dichtungen aus (dramatische Dichtungen und Entwürfe, sowie Gedichte), so verbleiben einhundert und neun Schriften.

Als Dokumente zu Richard Wagner's Weltanschauung kämen außerdem die zahlreichen in dem erwähnten Band „Entwürfe ꝛc." enthaltenen Gedanken in Betracht und etwa fünfhundert veröffentlichte Briefe. Von letzteren sind besonders hervorzuheben: die zweihundert Briefe an Liszt[5]), die hundertfünfundsiebzig an Uhlig, Fischer und Heine,[6]) und die zwölf an Roeckel.[7])

Unveröffentlicht sind noch: eine ausführliche Autobiographie und viele Hunderte von Briefen.[8])

Gewiß kann es nur erwünscht sein, einen bequemen Überblick über diese so ausgedehnte „Nebenthätigkeit" des großen Dramatikers zu erhalten. Wagner's gesamte künstlerische Thätigkeit, ja, seine gesamte Lebensthätigkeit läßt sich auf einen sehr einfachen Ausdruck, auf eine „Formel" zurückführen. Sein Drama ist, wie wir gesehen haben, der erste prinzipielle Versuch, das von allem Konventionellen losgelöste Reinmenschliche darzustellen; dieses Bestreben führte Wagner dazu, das Reinmenschliche auch überall aufzusuchen

---

[1]) Bei E. W. Fritzsch, Leipzig 1871—83; Volksausgabe 1890.

[2]) Breitkopf & Härtel, 1885.

[3]) Breitkopf & Härtel, 1887.

[4]) In letzter Zeit wurden von verschiedenen Seiten Korrespondenz-Artikel an deutsche Zeitungen aus jenen Jahren der schweren Not, Paris 1839—42, wieder ans Licht gezogen, die Wagner absichtlich aus seinen Gesammelten Schriften ausgeschlossen hatte, weil deren „leichtfertige Abfassung" nur den Zweck hatte, „von irgend einem deutschen Journal durch amüsante Beiträge sich Subsidien zu verschaffen" (I, 240). — Manches, was auch später in Zeitschriften gelegentlich erschien, hat der Meister in seine Gesammelten Schriften ebenfalls nicht aufgenommen. In einem solchen Fall kann man gewiß immer dem Urteil eines Autors trauen und braucht nicht die Zahl der Dokumente durch das, was er selber geringschätzte, zu vermehren.

[5]) Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, Breitkopf & Härtel, 1887.

[6]) Richard Wagner's Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine, Breitkopf & Härtel, 1888.

[7]) Briefe an August Roeckel von Richard Wagner, Breitkopf & Härtel, 1894.

[8]) Unausgeführt, weil durch andere Schriften überflüssig geworden, blieben viele Projekte aus dem Jahre 1850: Das Künstlertum der Zukunft, Die Erlösung des Genies, Das Monumentale, Die Unschönheit der Zivilisation, u. a. Während des Druckes dieses Buches erschien: Nachgelassene Schriften und Dichtungen von Richard Wagner, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

— im Staate, in der Religion, in der Gesellschaft — und darauf als auf „das süße Wasser der Natur", das alle Leiden heilt, hinzuweisen. Der Künstler wurde unvermerkt zum Weltweisen.

Dieser Künstler nun, der das Reinmenschliche darstellen will, muß als denkender Mensch, als Philosoph oder als „Seher", sich in die Betrachtung alles Menschlichen versenken; denn wir sind mitten in einer Welt der Konventionen und der endlosen Bedingtheit geboren, aus der wir nur durch Denken erlöst werden können. Dieses gedachte Reinmenschliche kann aber wiederum nur im Kunstwerk zur Darstellung gebracht werden. Der Künstler Wagner konnte ohne die Mitwirkung des Denkers Wagner den Gegenstand seiner Sehnsucht nie erfassen; der Denker konnte das im Dunkeln Erfaßte ohne den Künstler niemals erschauen und Anderen zeigen. Die eine, unteilbare Hauptthätigkeit von Wagner's ganzem Leben äußerte sich also notwendigerweise in zwei verschiedenen Richtungen: es galt, das Reinmenschliche aufzufinden, und es galt, das Reinmenschliche darzustellen.

Das ist die vorhin erwähnte „Formel".

Da aber ferner das höchste Kunstwerk nicht aus dem Willen eines Einzelnen, sondern nur aus dem Willen einer Allgemeinheit hervorgehen kann, so mußte Wagner bestrebt sein, diesen Willen — das Reinmenschliche aufzufinden, das Reinmenschliche darzustellen — auch bei Anderen zu wecken.

Wagner's Schriften verfolgen nun diese doppelte Tendenz: auf der einen Seite untersuchen sie die Bedingungen für die Darstellungen des Reinmenschlichen im Kunstwerke, auf der anderen gelten sie der Nachforschung und dem Nachweis des „verschütteten" reinmenschlichen Kerns auf allen Gebieten unseres Lebens. In den meisten Schriften treten wohl beide Tendenzen deutlich hervor; faßt man aber behufs einer vernunftgemäßen Klassifikation den Endzweck einer jeden einzelnen Schrift ins Auge, so ist man berechtigt, Wagner's gesamte schriftstellerische Thätigkeit in zwei große Reihen zu gliedern: die einen Schriften gelten dem Aufsuchen und dem Auffinden des Reinmenschlichen im Leben, die anderen seiner Darstellung im Kunstwerke.

Daß sowohl die Zahl wie das Volumen der letzteren die der ersteren bedeutend überwiegt, ist nur natürlich. Man wird auch begreifen, daß unter diesen eigentlichen Kunstschriften manche sich von dem Hauptproblem entfernen und mit Hintansetzung der umfassenden dramatischen Idee besondere Probleme, z. B. musikalische oder bühnentechnische, behandeln.

Wir hatten im ganzen einhundert und neun Schriften gezählt. Von diesen müssen wir aber dreiundzwanzig abrechnen, die als Einleitungen zu einzelnen Bänden der Gesammelten Schriften, als mehr geschäftliche Mitteilungen u. s. w. kaum den Wert selbständiger Schriften besitzen oder aber, wie die Zensuren über W. H. Riehl, Ferdinand Hiller, Eduard Devrient u. s. w., einen so direkt persönlichen und polemischen Charakter besitzen, daß sie mit dem übrigen Gesamtwerk nicht recht harmonieren. Die übrigen sechsundachtzig zerfallen nun in zwei Hauptgruppen:

I. Neunzehn dem Leben gewidmete Schriften,
II. Siebenundsechzig der Kunst gewidmete Schriften.

Die neunzehn dem Leben gewidmeten Schriften sind folgende:

1. Die Wibelungen (Weltgeschichte aus der Sage), 1848.
2. Das Judentum in der Musik, 1850.
3. Staat und Religion, 1864.
4. Deutsche Kunst und deutsche Politik, 1865.
5. Aufklärungen über das Judentum in der Musik, 1869.
6. Brief an Friedrich Nietzsche (über deutsche Bildung), 1872.
7. Was ist deutsch? 1878.
8. Modern, 1878.
9. Publikum und Popularität, 1878.
10. Das Publikum in Zeit und Raum, 1878.
11. Wollen wir hoffen? 1879.
12. Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber (gegen die Vivisektion), 1879.
13. Religion und Kunst, 1880.
14. Was nützt diese Erkenntnis? 1880.
15. Erkenne dich selbst, 1881.
16. Zur Einführung in des Grafen Gobineau's „Ein Urteil über die jetzige Weltlage", 1881.
17. Heldentum und Christentum, 1881.
18. Brief an Heinrich von Stein, 1883.
19. Über das Weibliche im Menschlichen, 1883 (Fragment).

Die siebenundsechzig Schriften zur Kunst lassen sich zur besseren Übersicht bequem in mehrere Gruppen einteilen:

a) Dem neuen dramatischen Ideal	gelten	21	Schriften
b) Der Bühnenreform und Bühnentechnik	„	6	„
c) Der eigenen künstlerischen Laufbahn	„	5	„
d) Der Erläuterung eigener Werke	„	11	„
e) Der Erläuterung der Werke anderer Meister	„	8	„
f) Der Lebensgeschichte anderer Künstler	„	5	„
g) Die Schriften aus Paris 1840—41[1])		11	„

Die einundzwanzig ganz ausdrücklich dem reinmenschlichen Drama gewidmeten Schriften sind folgende:

1. Die Kunst und die Revolution, 1849.
2. Das Künstlertum der Zukunft (Fragment), 1849.
3. Das Kunstwerk der Zukunft, 1849.
4. Kunst und Klima, 1850.
5. Oper und Drama, 1851.
6. Über die „Goethestiftung", 1851.
7. Über musikalische Kritik, 1852.
8. Brief an Hector Berlioz, 1860.
9. „Zukunftsmusik", 1860.
10. Zur Widmung der zweiten Auflage von „Oper und Drama", 1863.
11. Über das Dirigieren, 1869.
12. Beethoven, 1870.
13. Über die Bestimmung der Oper, 1871.
14. Über Schauspieler und Sänger, 1872.
15. Brief über das Schauspielerwesen, 1872.
16. Über die Benennung Musikdrama, 1872.
17. Einleitung zu einer Vorlesung der Götterdämmerung, 1873.
18. Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen, 1873.
19. Über das Dichten und Komponieren, 1879.
20. Über das Opern-Dichten und -Komponieren im besonderen, 1879.
21. Über die Anwendung der Musik auf das Drama, 1879.

Schon die Titel zeigen an, daß einige dieser Schriften, z. B. die drei letzten und „Über das Dirigieren" das speziell Musikalische fast allein im Auge haben, andere dagegen das Schauspielwesen. Etwas Künstliches hat ja jede Gruppierung; die Berechtigung eines solchen Versuches ist im ganzen, nicht im einzelnen, zu suchen.

Sehr eng schließen sich an die vorangehenden die Schriften an, welche die Bühnenreform und die technische Ausbildung der Bühnenkünstler betreffen:

1. Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen, 1848.
2. Ein Theater in Zürich, 1851.
3. Das Wiener Hof-Operntheater, 1863.
4. Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule, 1865.
5. Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, 1873.
6. Entwurf (betr. die Bayreuther Bühnenschule), 1877.

Ebenso eng gehören zur Hauptgruppe die Schriften, in denen Wagner über seine eigene künstlerische Laufbahn berichtet hat; namentlich die „Mitteilung an meine Freunde" ist geradezu als ein Hauptwerk zur Kenntnis von seiner Lehre des reinmenschlichen Dramas zu betrachten:

1. Das Liebesverbot: Bericht über eine erste Opernaufführung, 1836.
2. Autobiographische Skizze, 1842.
3. Eine Mitteilung an meine Freunde, 1851.
4. Epilogischer Bericht (über den Ring des Nibelungen), 1863.
5. Schlußbericht (über denselben Gegenstand), 1873.

---

[1]) Diese kleine Gruppe gehört entschieden hierhin und schließt sich an a), c) und e) eng an.

Der Erläuterung und dem Vortrag eigener Werke gelten folgende Schriften:

1. Über die Aufführung des Tannhäuser, 1852.
2. Bemerkungen zur Aufführung des Fliegenden Holländers, 1852.
3. Programmatische Erläuterungen: Ouverture zum Fliegenden Holländer, 1853.
4. „ „ „ „ Tannhäuser, 1853.
5. „ „ „ zu Lohengrin, 1853.[1])
6. Ein Rückblick auf die Festspiele des Jahres 1876, 1878.
7. Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth, 1882.
8. Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes (C-moll-Symphonie), 1882.
9. Zum Vorspiel von Tristan und Isolde (aus den nachgelassenen Fragmenten).
10. „ „ „ dem Akt III der Meistersinger (aus den nachgelassenen Fragmenten).
11. „ „ „ Parsifal (aus den nachgelassenen Fragmenten).

Die Erläuterung und der Vortrag der Werke anderer Meister bilden den Gegenstand von acht Schriften:

1. Bericht über die Aufführung der IX. Symphonie von Beethoven, nebst Programm dazu, 1846.[2])
2. Programmatische Erläuterung zur Heroischen Symphonie, 1852.
3. „ „ „ Koriolan-Ouverture, 1852.
4. Gluck's Ouverture zu Iphigenia in Aulis, 1854.
5. Über Franz Liszt's Symphonische Dichtungen, 1857.
6. Zum Vortrag der IX. Symphonie Beethoven's, 1873.
7. Über eine Aufführung von Spohr's Jessonda, 1874.
8. Programmatische Erläuterung zu Beethoven's cis-moll-Quartett (a. d. Fragmenten).

In fünf Schriften hat Wagner seine Erinnerungen an sechs bedeutende Künstler niedergelegt:

1. Erinnerungen an Spontini, 1851.
2. Nachruf an L. Spohr und Chordirektor W. Fischer, 1860.
3. Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld, 1868.
4. Eine Erinnerung an Rossini, 1868.
5. Erinnerungen an Auber, 1871.

Folgende elf Schriften sind aus Paris, 1840—41:

1. Eine Pilgerfahrt zu Beethoven.
2. Ein Ende in Paris.
3. Ein glücklicher Abend.
4. Über deutsches Musikwesen.
5. Der Virtuos und der Künstler.
6. Der Künstler und die Öffentlichkeit.
7. Rossini's Stabat mater.[3])
8. Über die Ouvertüre.
9. „Der Freischütz": an das Pariser Publikum.
10. „Le Freischutz": Bericht nach Deutschland.
11. Bericht über Halévy's La reine de Chypre.

Daß ein solcher „catalogue raisonné" einen nur relativen Wert hat und hauptsächlich als mnemotechnisches und orientirendes Hilfsmittel gedacht ist, muß ich noch einmal betonen. Gerade die dem

---

[1]) Diese drei Programme sind bei Gelegenheit der großen Wagner-Konzerte in Zürich, 1853, entstanden.

[2]) Eine besondere Erwähnung verdient die Thatsache, daß Wagner im Jahre 1841 sich mit der ernsten Absicht getragen hat, eine große Biographie Beethoven's zu schreiben. Ein reichhaltiges Material war ihm von seinem Freunde, dem Bibliothekar Anders, zur Verfügung gestellt, und das Vorhaben scheint nur an dem mangelnden Unternehmungsgeist der Verleger gescheitert zu sein.

[3]) Diese ersten sieben bilden die Reihe: „Ein deutscher Musiker in Paris, Novellen und Aufsätze", und erschienen ursprünglich in französischer Übersetzung in der Revue et Gazette musicale de Paris.

Auffinden des reinmenſchlichen Kerns im Leben gewidmeten Schriften, wie z. B. „Staat und Religion“, enthalten die tiefſten Gedanken über Kunſt, und andrerſeits wüßten wir wenig von Wagner's politiſchen und ſozialen Ideen, wenn die Züricher Kunſtſchriften: „Oper und Drama“ u. ſ. w., nicht geſchrieben worden wären. Biographiſche Angaben, ſowie Winke bezüglich der Aufführung eigener und fremder Werke ſind ebenfalls durch alle Schriften zerſtreut. Wer dieſe Tabellen ſorgſam betrachtet, wird dennoch zu mancher anregender Einſicht in Bezug auf Wagner's inneren Lebensgang gelangen. Es iſt aber ſehr gewagt, wenn man in ſolchen Dingen zu ſyſtematiſch vorgehen und aus Erſcheinungen Entwickelungsgeſetze deduzieren will. Wer könnte es ermeſſen, welche Rolle der Kobold „Zufall“ in des Meiſters Leben ſpielte? Wer iſt ſelber vor den Streichen des Dämons der „Symmetrie“ ſicher, — vor dem uns Goethe (in ſeinem „Leben und Verdienſte des Doktor Joachim Jungius“) ſo angelegentlich warnt?

Ich für mein Teil begnüge mich damit, die Thatſachen anſchaulich vorgeführt zu haben.

Drittes Kapitel.

Richard Wagner's Kunstwerke.

Und nun fragt euch selber, ihr Geschlechter jetzt lebender Menschen! Ward dies für euch gedichtet? Habt ihr den Mut, mit eurer Hand auf die Sterne dieses ganzen Himmelsgewölbes von Schönheit und Güte zu zeigen und zu sagen: es ist unser Leben, das Wagner unter die Sterne versetzt hat?

Nietzsche.

Printed in Germany

F. v. Lenbach pinx. 1874 Photogravure Bruckmann

(Original im Besitz der Gräfin von Wolkenstein - Trostburg)

Einleitung.

Allem Gesagten zu Folge ist nun der Begriff, so nützlich er für das Leben, und so brauchbar, notwendig und ergiebig er für die Wissenschaft ist, für die Kunst ewig unfruchtbar. Hingegen ist die aufgefaßte Idee die wahre und einzige Quelle jedes echten Kunstwerkes.

Schopenhauer.

Die Werke des Genies.

Mit absichtlicher Ironie habe ich am Schlusse des vorigen Kapitels die Frage aufgeworfen: ob wir Wagner's eigene Werke als vollgültige Beispiele des von ihm gelehrten vollkommensten Dramas betrachten dürfen? Denn an einem solchen Paradoxon wird man gewahr, wie eitel und nichtssagend alles kritische Systematisieren und alle vergleichende Wertschätzung sind, sobald man einem lebendigen Meisterwerk gegenübersteht. Bedeutet Shakespeare einen Fortschritt über Sophokles? Wagner einen Fortschritt über Shakespeare? Wer fühlt nicht, daß eine solche Fragestellung sinnlos ist? Gerade die großen Künstler — also die wahren Genies der Menschheit — reichen sich über die Jahrhunderte hinweg die Hände und bilden eine einzige Familie. Denn das Wesen des Genies besteht darin, daß zu einer beispiellosen Kraft der Empfindung die souveräne Beherrschung der technischen Mittel hinzukommt; aus dieser Vereinigung von Gaben entstehen aber Werke, denen das Prädikat „vollkommen" gebührt, nicht weil sie einem theoretischen „absolut Schönen" sich nähern, auch nicht weil ein Mehr oder Weniger an Ausdrucksmitteln ihnen zu Gebote steht, sondern weil in ihnen vollendete Harmonie zwischen dem Ziel und dem Werke, der Empfindung und dem Ausdruck herrscht, — und das ist in der That ein Absolutes, nicht ein Relatives. Wie Schopenhauer treffend von genialer Kunst sagt: „Sie ist überall am Ziele". Es bleibt sich nun gleich, ob

wir mit Carlyle in dem Genie ein ganz andersgeartetes Wesen als die übrige Menschheit erkennen wollen, ein Wesen, das sich gewissermaßen auf diesen Planeten verirrt hat — oder ob wir jener trostreichen Anschauung Wagner's beipflichten[1]) und das Genie als den Zeugen einer schöpferischen Kraft betrachten, die das ganze Geschlecht der Menschen ihr eigen nennt, einer Kraft, die, bei einer anderen Gestaltung der menschlichen Gesellschaft, zu noch ungeahnt mächtigen „gemeinsamen" Äußerungen gelangen würde, die jetzt aber nur in Einzelnen hoch emporschießt — — es bleibt sich, sage ich, gleich, wie wir das Genie erklären wollen, sicher ist, daß seine Werke ein vollkommen Abgesondertes, Unvergleichliches bilden, das man nur wie Naturphänomene betrachten kann. An diesen Werken verliert darum die *Kritik* — im üblichen, beschränkten Sinne des Wortes — ihre Rechte; denn es fehlt ihr hier jedes Kriterium zu einer vergleichenden Beurteilung, mit Lob und Tadel. „*Durch das Genie* giebt die Natur der Kunst die Regel", sagt Kant; erst *in* den Werken des Genies lernen wir folglich die Regeln kennen, und wir können das Genie nur an seinem eigenen Maßstab messen. Zwar wird der Vergleich der genialen Werke verschiedener Zeiten unter einander von höchstem Interesse sein, er kann aber in nichts anderem bestehen als in der Betrachtung der verschiedenen Mittel, durch die jene vollendete Harmonie zwischen Empfindung und Ausdruck hergestellt wurde — je nach den Epochen und den Völkern.

Bei einer Betrachtung der Werke des Genius werden wir also die übliche „Kritik" verwerfen; wir werden unseren kritischen Scharfsinn dazu benutzen, das Unterscheidende und Unvergleichliche an ihnen klar zu erkennen, uns von ihnen *belehren* zu lassen, — des Goetheschen Wortes eingedenk: „Was das Genie geleistet hat, sehen wir allenfalls; wer will sagen, was es leisten könnte oder sollte?" — — — Heutzutage nennt man ein solches einsichtsvolles Verfahren „Anbeterei"; und doch gehört keine sehr hochgradige Schwärmerei zu der Einsicht, daß Wagner besser wußte, wie er seinen Tristan zu schreiben hatte, als die vielen Herren, die ihn seitdem darüber belehrt haben; ich möchte dies sogar ein „Minimum" an Verstand nennen, wie man es bei jedem denkenden Geschöpf sollte voraussetzen können. Jedenfalls ist einer, der ein Maximum von kritischer Begabung besaß, mit gutem Beispiel vorangegangen: Aristoteles. Die Werke des künstlerischen Genies nimmt dieser große Denker gegen die Tadelsucht der damals schon grassierenden Kritikaster und Dramaturgen energisch in Schutz, und alle seine berühmten — und so viel mißbrauchten! — Regeln folgert er *aus* den Kunstwerken, nicht umgekehrt. Genau ebenso hat es Richard Wagner in seinen Kunstschriften gemacht; nichts ist hier abstrakt oder theoretisch, alles ist aus lebendiger Kunst gefolgert; wie er selber sagt: „es ist gar nicht Spekulation, sondern im Grunde nur Darlegung der Natur der Dinge und ihres richtigen Verhältnisses zu einander" (II. 188). Solchen Beispielen dürfen wir bei der Besprechung von Wagner's eigenen Werken getrost folgen.

Eine tiefe Einsicht in das Wesen dieses neuen Kunstwerkes — des *Wort-Tondramas* — können wir durch die genaue Betrachtung von Wagner's künstlerischem Entwicklungsgange und durch ein liebevolles Versenken in die Meisterwerke seiner vollen Reife erlangen. Hier ist — wie schon gesagt — kritischer Scharfsinn recht wohl am Platze; er dient aber einer konstruktiven, nicht einer zersetzenden Kritik.

Nur stellen sich auch hier gleich am Anfang große Hindernisse in den Weg. Bei der Entwicklung des Künstlers wirken sehr viele äußere Momente störend auf unsere sichere und klare Erkenntnis des stattfindenden inneren Vorganges; Zufälle des Schicksales, Not und Druck können doch manches bestimmen, und sobald man zu sehr ins einzelne geht, läuft man beständig Gefahr, das Unwesentliche mit dem Wesentlichen zu ver-

[1]) Vergl. S. 178.

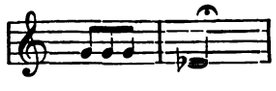
wechseln. Man lese nur Jahn's klassische Mozartbiographie und sehe, wie manches, was eine kritiklose Kritikerwelt bewundern zu müssen glaubt, gegen jenes Meisters bessere Einsicht — aus Not — entstand. Bei Wagner ist allerdings die Unabhängigkeit des schaffenden Genies vom äußeren Zwange einfach beispiellos; von Tannhäuser an kann man sagen, daß äußere Rücksichten auf die künstlerische Gestaltung gar keinen, auch nicht den mindesten Einfluß ausgeübt haben; insofern ist hier die Entwicklung eine viel übersichtlichere als bei irgend einem anderen uns bekannten Künstler. Gerade aber wie der Dämon des Sokrates diesen nur warnen konnte, so verhinderte allerdings Wagner's Dämon den Meister, auf Kompromisse einzugehen und seiner künstlerischen Überzeugung Gewalt anzuthun; es bleiben aber nichtsdestoweniger die gähnenden Lücken dessen übrig, was der Meister *nicht* schuf, weil er in seinem unaufhörlichen Kampf gegen eine feindlich gesinnte Welt gar nicht dazu kam. Vorsicht ist also sehr geraten, wollen wir uns nicht ein ganz imaginäres Bild von Wagner's Entwicklungsgang machen. — Aber auch das Versenken in die Kunstwerke ist ein von wirklichen Gefahren begleitetes Unternehmen. Eigentlich sollte man Kunstwerke nur sehen und hören — sie erleben — nicht sie besprechen; hierin wird mir jeder echte Künstler beipflichten. Kunstwerke des Genies sind nur mit Offenbarungen zu vergleichen; ihr Geheimnis können wir nie ergründen, und es erfordert unendlich viel Takt, dasjenige herauszufinden, worüber mit Nutzen gesprochen werden kann. Ein Schritt zu nahe an das Kunstwerk heran — und schon streifen wir den zartesten Reif ab; bald bleibt ein bloßes anatomisches Gerüst in unseren Händen. Über dieses „Geheimnis" sagt Wagner: „Wer darüber laut und breit sprechen könnte, müßte eben nicht viel in sich aufgenommen haben". Und ähnlich äußert er sich bezüglich der „Lehren", die man so sehr versucht ist, aus Kunstwerken abzuleiten: „Nur an dieses Kunstwerk und seinen Eindruck auf uns, der am Ende doch wiederum ein individueller ist, können wir uns halten; was sich als allgemeingültig von Kunstregeln daraus abstrahieren läßt, ist im ganzen immer blutwenig, und Diejenigen, die viel daraus machen wollen, haben von der Hauptsache eigentlich gar nichts begriffen" (Über Franz Liszt's symphonische Dichtungen V, 251).

Musikalische Exegetik.

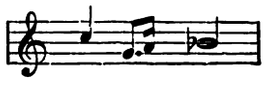
Mehr als andere Werke laufen gerade die Wagner's Gefahr, einer endlosen Exegetik zum Opfer zu fallen: Mythos, Legende, Geschichte, Politik, Soziologie, Philosophie, Religion — — — Alles wird herangeschleppt zur vermeintlichen Erklärung von Werken, die gar nichts anders erfordern, um begriffen zu werden, als offene Sinne und ein empfängliches Herz. Daß die Gelehrten aus Wagner's Werken alle viel *lernen* können — die Mythologen, die Sprachforscher, die Philosophen, sie alle — das bezweifle ich keinen Augenblick; ich bezweifle aber sehr, ob sie uns das Allergeringste über das Kunstwerk *lehren* können. Selbst die staunende Verwunderung, in die wir durch solche Betrachtungen versetzt werden, ist für die Kunst kein unbedenklicher Gewinn; durch rein künstlerische Empfängnis kämen wir jedenfalls weiter, — durch sie würden wir am Ende selber Künstler und thäten selber kleine Wunder![1]) Das erbärmlichste Opfer der exegetischen Wut ist natürlich die Musik dieser Dramen geworden. Denn ist auch die Musik ebensowenig beflügelte Mathematik, wie die Architektur „gefrorne Musik" ist, so ist doch ihre Gestalt eine arithmetische; Bewegungen von starren Körpern liegen ihren Wirkungen zu Grunde. Hier liegt also das Formelwesen — oder vielmehr Unwesen — sehr nahe.

[1]) Wer sich für solche Fragen interessiert, welche jedenfalls dem Dilettantismus wie der Pest aus: Für Sage und Mythologie in Wagner's Werken wende er sich an Prof. Golther, Dr. Meinck und Wolzogen; für Sprache an Wolzogen, Meinck und Glasenapp (die Arbeiten dieses letzteren auf philologischem Gebiete sind noch unveröffentlicht); für Geschichte und Legende an Prof. Muncker, Golther, Hertz ꝛc. ꝛc.

Die Wiederholung bestimmter Figuren, verbunden meistens mit ihrer vielfachen Variation, war von jeher die notwendige Form aller Tonkunst; kunstvolle Musik warf verschiedene Figuren zusammen und ließ sie sich gegenseitig in einander verschlingen, sich umgestalten, erweiterte sie, vereinfachte sie, löste sie in ihre Bestandteile auf, fügte sie aneinander. — — — Und als nun diese Handhabung des Tonmaterials zuletzt durch Beethoven und Wagner zu einem unvergleichlichen, biegsamen dramatischen Ausdrucksmittel ausgebildet worden war, so mußte doch das Grundgewebe ihrer Symphonien nicht weniger aus Themen und Gegenthemen und Variationen derselben bestehen als eine Fuge Bach's. Schrieen nun die ersten Kritiker über Wagner's „Formlosigkeit" (genau so wie sie es seiner Zeit bei Beethoven gethan hatten), so war es ein verdienstvolles Beginnen, wenn Liszt und andere Musiker darauf hinwiesen, daß Wagner's Partituren wahre Wunderwerke der Formvollendung seien. Das war denn schließlich für Fachkundige so unleugbar, daß die Feinde des Genies umsattelten und nunmehr behaupteten: bei Wagner käme nichts aus dem Herzen, er sei ein mathematisches Genie, das mit Tönen operiere. Beides — „Formlosigkeit" und „mathematisches Genie" — so alberne Vorwürfe, daß sie schon längst haben verstummen müssen. Was aber nie verstummte, das ist, was man die „Motivsucht" genannt hat — ein Leiden, an dem schon Mancher sein bißchen Kunstverstand verlor. Diese Neigung artet sogar immer mehr in das Formelhafte aus; die Motive werden nicht mehr bloß als die einzelnen Gliedmaßen eines bestimmten, symphonischen Körpers gesucht, aufgestellt und benamst, sondern die Untersuchung wird auf sämtliche Werke des Meisters ausgedehnt, und wir erfahren, daß eine bestimmte — erst sinkende, dann steigende — Figur Wagner's „Frageformel" ist, eine andere, chromatisch aufsteigende, seine „Sehnsuchtsformel" u. s. w. Alles das ist aber doch im besten Falle nur, was Beethoven so treffend „musikalisches Gerippe" nannte. In seiner Schrift: „Über das Dichten und Komponieren" macht Wagner darauf aufmerksam, wie „gar nichtssagend, ja fast lächerlich unbedeutend" das Beethovensche Motiv



sei, wenn man es eben als „Gerippe" ansieht; warum bedeutet es nun dennoch so viel? Weil Beethoven das Schicksal mit diesen Tönen hatte an die Pforte klopfen hören. Ebenso sind Wagner's Motive darum von so zwingender Gewalt, weil sie nicht willkürlich musikalisch erfunden, sondern von den Gestalten einer bereits bis zur höchsten Lebhaftigkeit gereiften dichterischen Konzeption ihm vernehmlich zugeflüstert wurden (siehe die schöne Stelle X, 226). Die musikalischen Motive verdienen es also in hohem Maße, unsere Aufmerksamkeit zu fesseln; es ist ein Wunderbares um diese Gebilde, in denen die Einheit des Kunstwerkes zugleich nach innen und nach außen Gestalt gewinnt; wir müssen aber vor allem einsehen, daß diese Motive nicht das Erste, Ursprüngliche an dem musikalischen Aufbau sind, sondern das Endergebnis des eigentlichen dichterischen Schöpfungsaktes. Reißt man ein solches Gebilde aus dem Zusammenhang heraus, so bleibt eine bloße „Formel"; an und für sich ist eine Phrase wie



ebenso nichtssagend wie das g g g — es aus Beethoven's C-moll-Symphonie; denn seine Bedeutung erhält das Motiv erst durch das Drama. Das musikalische Motiv entblüht,

wie Wagner in Oper und Drama auseinandersetzt, den wichtigsten Motiven der Handlung; mit der Handlung organisch verbunden ist es eine Blüte, ohne die Handlung ein Gerippe. Mag also der ausübende, fachmännisch gebildete Musiker die Technik der musikalischen Struktur studieren, wenn es der Vortrag erheischt; *er* läuft ja dabei nicht Gefahr, in das Grübelnde zu verfallen, da beim thatsächlichen Vortrag die künstlerische Seele zu ihrem Recht kommt; hüten wir uns aber davor, der *logischen* Analyse der Musik einen Wert beizumessen, den sie nicht besitzt. Immer wieder muß man auch daran erinnern, daß Wagner niemals Musik auf Worte gemacht, oder „Dichtungen komponiert" hat, sondern daß das ganze symphonische Gewebe jedes seiner Dramen die poetische Atmosphäre ist, in welcher dieses Drama geboren wurde, in welcher es allmählich reifte, und von welcher umhüllt es dann in die Welt — deren Luft ihm Gift wäre — hinaustrat.

Ein Beispiel, um das Gesagte zusammenzufassen.

Erst jahrelang nach der Vollendung seines Lohengrin entdeckte Wagner selber, daß er gewisse musikalische Phrasen darin symphonisch und motivisch angewandt hatte (vergl. U. 142). So sollten, meine ich, auch Diejenigen, die tiefer in das Geheimnis seiner Werke eindringen wollen, nur nach und nach, von dem bestimmenden *Allgemeineindruck* möglichst vollkommener Aufführungen ausgehend, gewissermaßen „absichtslos" in das Innere vordringen. Hier werden sie allerdings dann nie auslernen, da die Formvollendung und der Reichtum an Schönheiten, die man bisher nicht ahnte, der staunenden Betrachtung unerschöpflichen Stoff bieten. Das beste und kostbarste bleibt aber eine tiefinnerliche Erfahrung, die sich in Worten nicht mitteilen läßt.

Zweck dieses Kapitels.

In diesem Kapitel beabsichtige ich also nur die Hauptlinien von Wagner's künstlerischem Entwicklungsgang zu skizzieren und dann an der Hand seiner Meisterwerke einige Anregung zu einem tieferen Erfassen dieser herrlichen Dramen zu geben; auch das wäre kaum nötig, hätten wir nicht — und wahrscheinlich noch auf lange hinaus — die Behandlung dieser Werke als „Opern" vorauszusehen, ihre Aufführung auf Operntheatern, im gewöhnlichen Opernrepertoire und durch einfache Opernsänger zu gewärtigen. Einer solchen Verunstaltung gegenüber hat allerdings eine theoretische Erörterung noch einige Berechtigung. — Um Wagner's Werke wirklich kennen zu lernen, giebt es aber nur ein Mittel: den Aufführungen in Bayreuth beizuwohnen.

Von größerer Bedeutung wird das Ergebnis dieses Kapitels für eine mehr innerliche Erfassung von Wagner's Individualität sein. „Durch *dichterische* Arbeiten hat man den besten Zusammenhang mit Andern", meint Goethe an einer Stelle, wo er von dem Wunderbaren und fast Unmitteilbaren alles Individuellen spricht (Bf. an Schiller vom 3. März 1799). Und in der That, aus Gottfried von Straßburg's Tristan und Isolde steigt das Bild des unbekannten Verfassers lebhafter vor unserem inneren Auge auf als dies nach der ausführlichsten Schilderung seiner Lebensumstände der Fall wäre; genau das selbe gilt von Richard Wagner's Tristan und Isolde. Wenn durch einen Kataklysmus sämtliche Angaben über Wagner's Lebensschicksal verloren gingen und allein seine Kunstwerke blieben erhalten, so würden wir diesen großen Mann besser kennen, in unserem Bewußtsein würde sich seine Individualität kräftiger abheben, als jetzt, wo die „historischen Dokumente" die Gestalt ebenso verschütten, wie der Wüstensand die ägyptische Sphinx. Ohne daß ein ungehöriger Nachdruck darauf gelegt wird, soll für die folgende Besprechung die Einsicht bestimmend sein, daß gerade in den Schöpfungen seiner Phantasie das Herz des Künstlers sich offenbart.

Kunstwerke der ersten Lebenshälfte.

Die Oper kann das Größte und Wichtigste aller dramatischen Schauspiele sein, weil darin alle schönen Künste ihre Kräfte vereinigen: aber eben dieses Schauspiel beweist den Leichtsinn der Neueren, die in demselben alle diese Künste zugleich erniedrigt und verächtlich gemacht haben.

Sulzer

1. Jugendversuche.

Die alte und die neue Sprache.

Bei Wagner's Anlagen und bei der beständigen Anregung, die er vom Theater aus erhielt, kann es nicht wunder nehmen, wenn seine Versuche, auf künstlerischem Gebiete sich produktiv zu bethätigen, sehr frühzeitig begannen und zahreiche Formen annahmen. Natürlich reagiert jedes Kind den Eindrücken gemäß, die es empfängt, und man ist wohl kaum berechtigt, sehr weitgehende Folgerungen aus der besonderen Art von Wagner's ersten Äußerungen zu ziehen, außer allenfalls der Feststellung, daß dieses Gemüt ein ungewöhnlich empfängliches war, und daß der Allen gemeinsame Nachahmungsinstinkt sich hier bis zum schöpferischen Trieb gesteigert kundthat. Mozart und Beethoven hätten nicht als Kinder schon komponiert, wären ihre Eltern nicht Musiker gewesen; Wagner hätte wahrscheinlich nicht schon in den unteren Gymnasialklassen „Trauerspiele nach dem Vorbild der Griechen" entworfen (Autobiographische Skizze, I, 8), wäre er nicht auf der Bühne aufgewachsen. Sobald aber ein Knabe recht verschiedene Eindrücke

zu empfangen beginnt, so bekommen wir doch genaueren Aufschluß über die Richtung, in die seine natürlichen Anlagen ihn treiben. Bei Wagner's so entschiedenem und impulsivem Charakter zeigt sich sehr frühzeitig diese „Richtung".

Bereits im ersten Kapitel[1]) habe ich darauf hingewiesen, daß Wagner schon in den allerersten Schuljahren eine ungewöhnliche Begabung an den Tag legte: die für **Sprache**. Mit Absicht schreibe ich Sprache und nicht Sprachen; denn in der Folge hat es sich herausgestellt, daß er zum Polyglotten nicht die geringste Anlage besaß, und daß nicht die formale Vergleichung, die das Wesen unserer Philologie ausmacht, sondern das tiefe, künstlerische Erfassen des lebendigen Sprachorganismus ihn so auffallend begeisterte. Nicht also für Sprachen, wohl aber für die Sprache zeigte Wagner schon als Kind eine besondere Beanlagung. Das ist nun gewiß bemerkenswert und verleiht der sonst nicht so sehr auffallenden Thatsache, daß er sich zu gleicher Zeit mit Gedichten und Trauerspielen abgab, eine besondere Bedeutung; denn zu der großen Empfänglichkeit für Eindrücke und zu dem ausgesprochenen Schaffenstrieb gesellt sich hier eine ungewöhnliche Anlage, in die Geheimnisse des ersten und unerläßlichsten Ausdrucksmittels für unsere Empfindungen sich zu versenken und sie sich zu eigen zu machen. Hier, genau an diesem Punkt, liegt die urkundliche Gewähr für die unzweifelhafte Genialität der Anlage; denn hier ruht der Keim zu jener „Harmonie zwischen Empfindung und Ausdruck", von der ich in der Einleitung sprach. Viele Jahre später schrieb Wagner: „die unerläßliche Grundlage eines vollendeten künstlerischen Ausdruckes ist die Sprache" (IV, 262); wie er aber an einem andern Orte treffend ausführt: „die Sprache gehört ja nicht uns, sondern wird uns als ein Fertiges von außen gegeben" (V, 238); um diese Grundlage eines vollendeten künstlerischen Ausdruckes zu beherrschen, muß also die Sprache errungen, erkämpft werden, und hierzu trieb den Knaben schon früh sein künstlerischer Instinkt. — Daß sein Ringen wirklich nach „Ausdruck" ging, und daß die Lehrer des Dresdner Gymnasiums sich gewaltig getäuscht hatten, als sie die auffallende sprachliche Begabung des jungen Wagner für eine philologische Anlage hielten, das zeigte sich bald unzweideutig: es zeigte sich an der Art, wie er dazu kam, Musik zu studieren.

Eine ausgesprochene Begabung für Musik hat Wagner allerdings als kleines Kind schon gezeigt; denn trotzdem er wenig oder gar keinen Unterricht genossen hatte, spielte er nach dem Gehör und vom Blatte. Das Technische des Klavierspiels war ihm jedoch zuwider, und ein tieferes Interesse zeigte er erst dann für Musik, als er in seinem 16. Jahre sein erstes großes Trauerspiel — aus Hamlet und Lear zusammengesetzt — vollendet hatte. Auch hier war natürlich ein äußerer Eindruck entscheidend. Die Familie war von Dresden nach Leipzig gezogen; hier hörte der Jüngling zum erstenmale symphonische Musik: „Während ich mein großes Trauerspiel vollendete", schreibt Wagner, „lernte ich in den Leipziger Gewandhauskonzerten zuerst Beethoven'sche Musik kennen; ihr Eindruck auf mich war allgewaltig. Auch mit Mozart befreundete ich mich, zumal durch sein Requiem. Beethoven's Musik zu Egmont begeisterte mich so, daß ich um Alles in der Welt mein fertig gewordenes Trauerspiel nicht anders vom Stapel laufen lassen wollte als mit einer ähnlichen Musik versehen. Ich traute mir ohne alles Bedenken zu, diese so nötige Musik selbst schreiben zu können, hielt es aber doch für gut, mich zuvor über einige Hauptregeln des Generalbasses aufzuklären. Um dies im Fluge zu thun, lieh ich mir auf acht Tage Logier's Methode des Generalbasses und studierte mit Eifer darin. Das Studium trug aber nicht so schnelle Früchte, als ich glaubte; die Schwierigkeiten desselben reizten und fesselten mich; ich beschloß, Musiker zu werden" (I, 9). Aus diesem

[1]) S. 35.

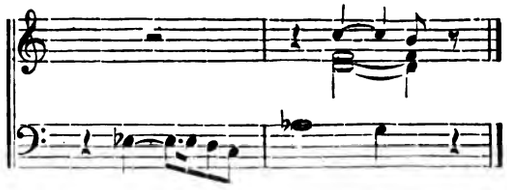
Vorgang lernen wir sehr viel über des Meisters Anlagen. Ebensowenig wie Wagner's Interesse für Sprache aus einer analytisch-philologischen Neigung entsprang, ebensowenig reizte ihn die Musik, so lange er sie nur als ein Spiel schöner Formen kannte, und so lange er selber als Dichter noch nicht nach Ausdruck rang. Die Erfahrung einer leidenschaftlich dramatischen Musik, verbunden mit diesem eigenen Bedürfnis, mehr zu sagen als er mit Worten allein hatte sagen können, waren es, die ihn dazu trieben, die Beherrschung auch dieses zweiten Ausdrucksmittels zu erstreben. Es war ein Dichter, der Musiker wurde. — Auch hier finden wir in „Oper und Drama" Worte, die wie ein Stück Autobiographie sich ausnehmen. Nachdem der Meister ausgeführt hat, wie unsere Wortsprache immer konventioneller wurde, immer ärmer an Gefühlsinhalt, fährt er fort: „Wir können nach unserer innersten Empfindung in dieser Sprache gewissermaßen nicht mitsprechen, denn es ist uns unmöglich, nach dieser Empfindung in ihr zu erfinden; wir können unsere Empfindungen in ihr nur dem Verstande, nicht aber dem zuversichtlich verstehenden Gefühle mitteilen; und ganz folgerichtig suchte sich daher in unserer modernen Entwicklung das Gefühl aus der absoluten Verstandessprache in die absolute Tonsprache, unsere heutige Musik, zu flüchten". Die Musik ist „die erlösende und verwirklichende neue Sprache, in welcher der Dichter schließlich den tiefsten Inhalt seiner Absicht am überzeugendsten einzig kundthun kann" (IV, 122 und 125). — Für Wagner ist also die Musik eine „neue Sprache". Mit dem selben Eifer und dem selben Erfolg, mit dem er sich auf die „alte Sprache" geworfen hatte, warf er sich nun auf die „neue". Die Familie und die Lehrer schüttelten bedenklich den Kopf; sie hielten den Jüngling für flüchtig; er aber verfolgte mit heftigem Eigensinn den Weg, den ein unfehlbarer, unbewußter Instinkt ihn wies. „Das Mächtigste im Dichter, welches seinem Werden die gute und die böse Seele einbläset, ist gerade das Unbewußte", bemerkt Jean Paul.

Einige Zeit lang studierte und komponierte Wagner im geheimen allerhand. Sein interessantester Versuch war ein Schäferspiel, zu welchem er „gar keinen dichterischen Entwurf machte, sondern Musik und Verse zugleich schrieb und so die Situationen ganz aus dem Musik- und Versemachen entstehen ließ." Dann aber empfand er die Notwendigkeit, gründliche Studien zu betreiben; er that es mit großem Erfolg, und der Thomaskantor Weinlig konnte ihn als vollendeten Kontrapunktiker aus der Lehre entlassen. Die eigentliche Technik der Komposition erlernte Wagner dann durch zahlreiche eigene Versuche. Der Meister selber legte auf diese Versuche, die in seinem künstlerischen Entwicklungsgang nur die Bedeutung von Studien zur Beherrschung der „musikalischen Sprache" besitzen, so wenig Wert, daß sie gänzlich verschollen und zum nicht geringen Teil verloren sind. Unbedeutend waren diese Erstlingswerke des 18- und 19-jährigen Jünglings aber gewiß nicht; denn abgesehen von der bekannten Sonate, die Breitkopf schon 1831 verlegte, und von einigen anderen Kleinigkeiten für Klavier sehen wir, daß seine Orchesterkompositionen fast alle entweder im Theater oder im Gewandhaus zur Aufführung kamen: so z. B. im Jahre 1830 die B-dur-Ouverture mit Paukenschlag; 1832, die D-moll-Konzertouverture und die C-dur-Ouverture mit Fuge, sowie die Ouverture zu König Enzio, die Symphonie in C-dur, eine Szene und Arie u. s. w.

Wagner's erste Oper.

Im Jahre 1832, als Wagner genau 19 Jahre alt war, schrieb er seine erste Oper, Die Hochzeit. Dieses Werk wurde nie vollendet, da er es auf Wunsch seiner Schwester Rosalie, welcher die glühend sinnliche Dichtung nicht gefiel, vernichtete. Dennoch hat es für uns ein sehr großes Interesse; ein Fragment dieser Oper hatte sich in Würzburg erhalten, wo es von dem bekannten Musikgelehrten Wilhelm Tappert vor einigen Jahren entdeckt wurde; aus diesem ziemlich umfangreichen Fragment ersehen wir, daß Wagner in seinem allerfrühesten Bühnenwerk schon charakteristische musikalische

Phrasen symphonisch benützte, also die Einheit der Form, die seine Werke von der sonstigen „Oper" unterscheidet, schon damals erstrebte. Außerdem ist die scharfe Plastik an dem einen von Tappert mitgeteilten Beispiel sehr auffallend:



Beide Teile dieses Motivs gemahnen direkt an den Nibelungenring. Die Hochzeit bildet also ein nicht unwichtiges Dokument über Wagner's echte und ursprüngliche Eigenart.[1]) In den nun folgenden Jahren, wo er

„der Irrnis und der Leiden Pfade"

wandeln mußte, erscheint diese Eigenart doch manchmal nach einer oder der anderen Richtung hin etwas verwischt und unkenntlich. Das ist aber das Unvergleichliche der musikalischen „Sprache", daß ein einziger Takt Unendliches enthalten kann. Wir wissen nicht, aus welchem „wichtigsten Motiv der Handlung" jenes musikalische Gebilde in der Hochzeit „entblüht" ist; jedenfalls bildet aber diese stolz sich aufbäumende und zugleich weiche Figur im Basse, verbunden mit den Accorden im Diskant, die an das „Wehe! wehe!" des Rheingoldes erinnern, ein unzweifelhaftes „Richard Wagner-Motiv".

2. Die Feen und Das Liebesverbot.

Die Dichtung und die Musik.

Diese zwei Werke entstanden schnell nacheinander am Beginn jener ersten Wanderjahre an deutschen Provinzialbühnen. Wie ich bereits im ersten Kapitel berichtet habe, kamen Die Feen (zu Lebzeiten des Meisters) niemals zur Aufführung, Das Liebesverbot ein einziges Mal. Es sind vergebliche Versuche, den Zugang zur Bühne zu erzwingen; biographisch sind sie hauptsächlich als Zeugnisse der unglaublichen Elasticität von Wagner's Geist von Wert. Nichts Verschiedeneres kann man sich denken als die schwärmerisch-romantischen Feen und das komische und manchmal recht derbe Liebesverbot. So eisern unnachgiebig dieser Mann auch sein kann, und so unverrückbar er das einmal als richtig Erkannte festhält, ebenso geschmeidig ist er, sowohl in seinem Suchen nach diesem „Richtigen", als in seiner Gabe, sich gegebenen Verhältnissen oder Eindrücken anzupassen. Schon die Wahl des Stoffes und auch die Art, wie der gewählte Stoff dichterisch bearbeitet wird, lassen es im ersten Augenblick kaum glaubhaft erscheinen, daß Das Liebesverbot von demselben Verfasser wie Die Feen herrührt und gar noch in so unmittelbarer Folge; und doch, am 1. Januar 1834 war der letzte Federzug an den Feen gethan worden, und im Mai desselben Jahres entstand schon die Dichtung des Liebesverbotes. Die musikalische Ausführung der beiden Werke bietet einen mindestens ebenso auffallenden Kontrast wie die poetische. Zwar kennen wir von der Partitur des Liebesverbotes nur einige Fragmente, da das Werk bisher nicht im Druck erschienen ist; die

[1]) Conf. Musikalisches Wochenblatt, 1887, S. 337.

Stelle, die hier im Klavierauszug dem Leser mitgeteilt wird, genügt aber umso mehr, den Charakter dieser Musik zu bezeichnen, als sie das ergreifendste Moment der ganzen Dichtung ist, die nämlich, wo die hochherzige Isabella um ihres Bruders Leben fleht — die keusche Jungfrau für den sündigen Mann. Man wird diese Arie nicht ausdruckslos finden; eine derartige Behandlung der Stimme kommt aber in den ganzen Feen nicht ein einziges Mal vor. Außerdem haben wir Wagner's eigenes Zeugnis; er schreibt: „Wer die Komposition des Liebesverbotes mit der der Feen zusammenhalten würde, müßte kaum begreifen können, wie in so kurzer Zeit ein so auffallender Umschlag der Richtungen sich bewerkstelligen konnte; die Ausgleichung beider sollte das Werk meines weiteren künstlerischen Entwicklungsganges sein". (IV, 316).

Sieht man diese beiden Dichtungen nun etwas näher an,[1]) blickt man durch die flimmernde Opernschale hindurch und erfaßt den poetischen Kern, so erkennt man recht wohl, daß sie von dem selben Dichter herrühren, und daß sie sogar mit den Werken seiner Reife durch manchen Zug nahe verwandt sind. — In beiden Werken bildet die Erlösung durch die Liebe das Grundmotiv; in beiden Werken finden wir auch die Sünde und die Gnade als gestaltende Momente. Allerdings werden im Liebesverbot (das den Titel Große komische Oper führt) diese Motive mehr angedeutet als ausgeführt; wie toll aber auch diese jugendliche Komödie sich gebärden mag, die Errettung des sündigen Mannes durch die keusche Jungfrau, seine Schwester, bildet doch ihr Thema, wodurch das Werk einerseits Rienzi, andrerseits dem Fliegenden Holländer und Tannhäuser verwandt erscheint. Das frühere Werk aber, Die Feen, führt jene tiefen poetischen Momente so ergreifend schön vor, daß nur das viele opernhafte Beiwerk es — als Ganzes — verunstaltet. Wie tragisch ist die Szene, wo Arindal das Liebste, was er auf der Welt besitzt, sein Weib Ada, verflucht; wie ergreifend der Höhepunkt des Dramas, die Wahnsinnszene, mit ihrer reichen Skala der verschiedensten menschlichen Empfindungen; wie herrlich erdacht jene Entzauberung des Steines durch den sehnsüchtigen Gesang des Geliebten! „Ja", ruft Arindal, „ich besitze Götterkraft! Ich kenne ja der holden Töne Macht, der Gottheit, die der Sterbliche besitzt!" Er singt; der Gesang entzaubert den Stein; sein geliebtes Weib sinkt ihm in die Arme. Keine Stelle läßt uns aber den ganzen Wagner so zweifellos erraten wie die, welche hier in Faksimile vorliegt. Arindal hat eine Hirschin erjagt:

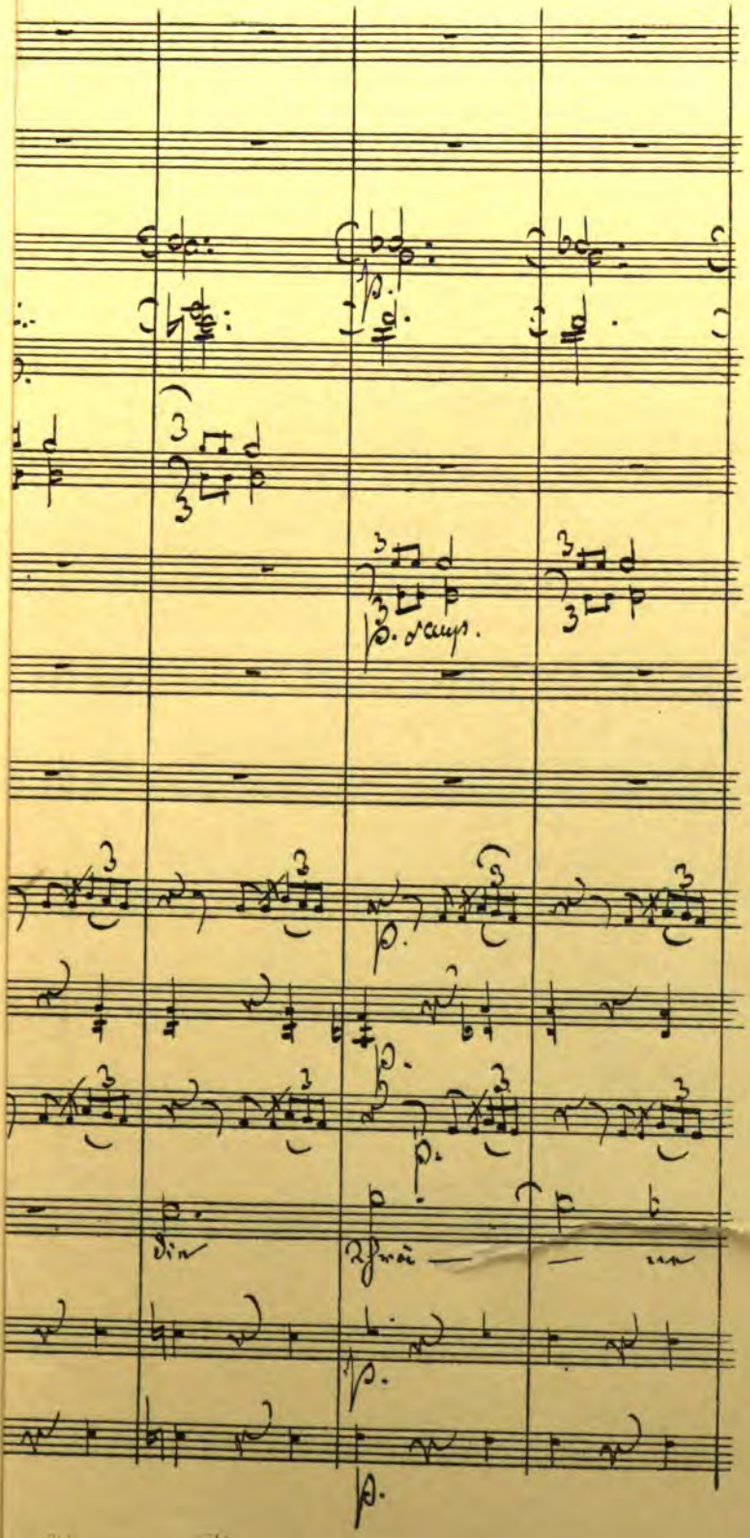
„Ich zielte gut! Ha, ha! Das traf ins Herz!
O seht! das Tier kann weinen!
Die Thräne glänzt in seinem Aug';
O! wie's gebrochen nach mir schaut!
Wie schön sie ist!"

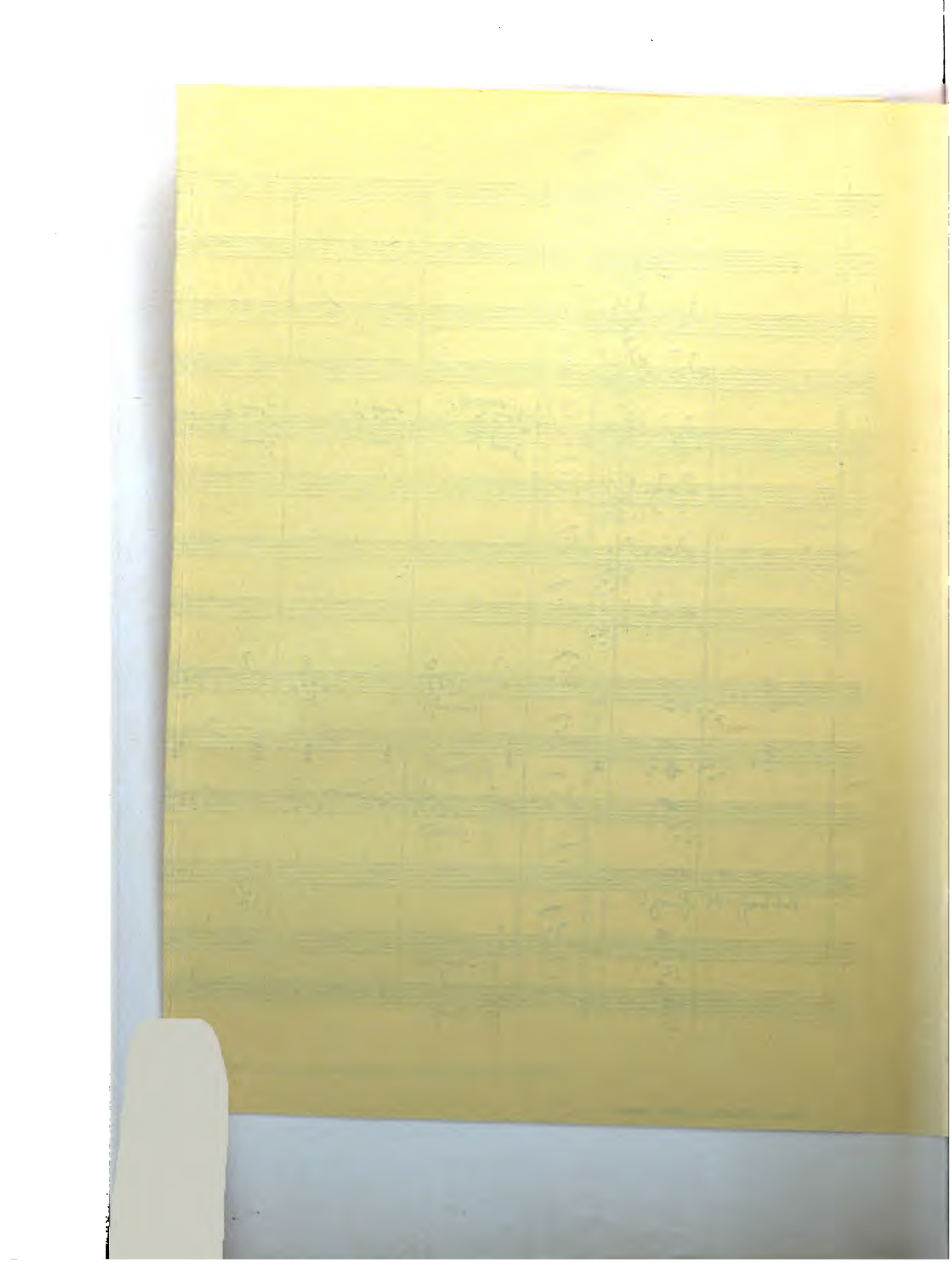
Nicht bloß gemahnt dieses Betonen des Mitleides mit dem Tier an Parsifal:

„gebrochen das Aug', siehst du den Blick!"

sondern vor allem verraten diese wenigen Verse die besondere poetische Beanlagung des

[1]) Die genaue Bekanntschaft mit Wagner's Dichtungen darf bei jedem Gebildeten vorausgesetzt werden; nur bei diesen frühesten Werken wäre ein Unwissen zu entschuldigen. Das Liebesverbot ist fast genau nach Shakespeare's „Maß für Maß" gedichtet; den Inhalt der Feen erzählt Wagner folgendermaßen: „Eine Fee, die für den Besitz eines geliebten Mannes der Unsterblichkeit entsagt, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlösung von seiten ihres irdischen Geliebten sie mit dem härtesten Lose bedroht; der Geliebte unterliegt der Prüfung, die darin bestand, daß er die Fee, möge sie sich ihm (in gezwungener Verstellung) auch noch so bös und grausam zeigen, nicht ungläubig verstieße. — — Die in einen Stein verwandelte Fee wird durch des Geliebten sehnsüchtigen Gesang entzaubert, und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig mit der Gewonnenen in die unsterbliche Wonne der Feenwelt aufgenommen." (Vergl.: Eine Mitteilung an meine Freunde, IV, 313).

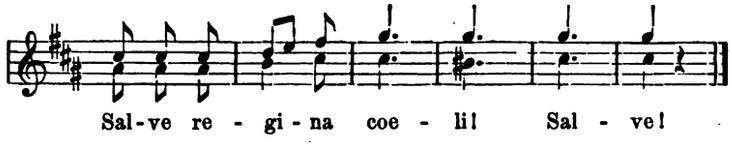

p. sempr.
p.
p.
p.
p.
p.
p.
p.



Wort-Tondichters. Kein bloßer Wortdichter hätte es unternehmen dürfen, mit den einfachen Worten: „O seht! das Tier kann weinen!“ eine so tiefe Empfindung auszusprechen und sie ohne Übergang an das: „Ha, ha! das traf ins Herz!“ anzureihen; kein bloßer Tondichter hätte sich mit den wenigen Takten und der ergreifend-einfachen Deklamation zufrieden gegeben. Hier wird uns klar: der Poet, der da plötzlich aus dem Werk des Zwanzigjährigen uns entgegentritt, wird der Welt eine neue Kunst offenbaren.

Was die Musik dieser beiden Werke anbelangt (Das Liebesverbot beurteile ich nach einigen Fragmenten nur), so scheint mir das Charakteristische daran — wenn man zunächst das Ganze ins Auge faßt — daß sie überall, wo der Musiker nicht entweder ganz frei ist oder vorübergehend von der Dichtung zu eigener Erfindung angeregt wird, eine ziemlich ausgesprochene Unselbstständigkeit verrät. Wo ersteres dagegen der Fall ist, da tritt schon der authentische Richard Wagner uns entgegen. Im Liebesverbot finden wir z. B. in dem Kirchenchor der Nonnen eine deutliche Vorahnung der Gnadenmelodie[1]) in Tannhäuser:

H. Hendrich, Die Fee in der Felsschlucht.

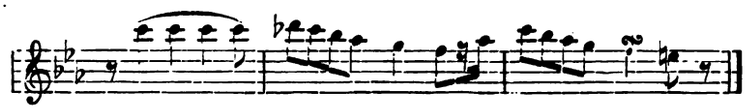


Die Partitur zu den Feen enthält Stileigentümlichkeiten, die sogar unmittelbar auf Parsifal hinweisen. Man vergleiche z. B. bei der Stelle im ersten Akt:

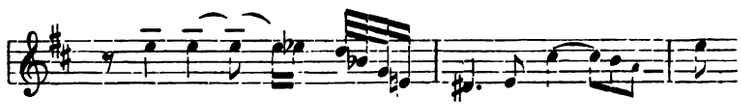
„Dein Auge leuchtet mir nicht mehr!
Dein Busen, ach, erwärmt mich nicht!
Kein Kuß stillt meiner Lippen Durst!
Dein Arm umfängt mich nimmermehr!“

[1]) Akt III: „Und Tausenden er Gnade gab, entsündigt
er Tausende sich froh erheben hieß“.

die musikalische Figur, die jeden Vers von dem folgenden trennt:



und die abwechselnd von Violoncell, Violine, Bratsche und Flöte vorgetragen wird, mit der Figur in Parsifal:



die eine ähnliche Anwendung bei der Stelle im zweiten Akt findet:

„Ja! Diese Stimme! So rief sie ihm; —
und diesen Blick, deutlich erkenn' ich ihn, — u. s. w."

In den Feen sind aber auch die reinmusikalischen Teile einer besonderen Beachtung würdig: die Ouverture ist aus den wichtigsten dramatischen Motiven aufgebaut und von echt Wagner'schem Geist durchweht; die Einleitung zum zweiten Akt gemahnt durch die stürmische Leidenschaftlichkeit und die prägnanten Themen an weit spätere Kompositionen, z. B. an die Einleitung zum zweiten Aufzug der Walküre; die Einleitung zum dritten Aufzug (Siegesreigen), obwohl weniger bedeutend, hat schon etwas von jenen gesättigten Farben und von jenem unnachahmlich stolzen Ausdruck, die Wagner später zur Schilderung des Erhaben-Majestätischen oft anwandte, z. B. in Rienzi, in Tannhäuser (Einzug der Gäste), im Huldigungsmarsch für König Ludwig II. u. s. w. — Dagegen läßt sich nicht leugnen, daß die Nachahmung fremder Muster oder zum wenigsten der vielleicht halb unbewußte Einfluß von Meistern, die auf ihn Eindruck gemacht hatten, die eigene Individualität des Komponisten immer wieder bis zur Unkenntlichkeit verwischen. Das wäre ja an und für sich nichts besonders Auffallendes; interessant aber und sogar hochbedeutend für die Kenntnis von Wagner's künstlerischer Entwicklung ist es, festzustellen, daß der junge Autor nicht einem Meister, nicht einer Schule sich anschließt, sondern alles Beste kennt, Alles beherrscht und — je nach dem Charakter der vorliegenden eigenen Dichtung — dem Eindruck der verschiedensten Stilarten sich überläßt. Von der Musik zum Liebesverbot sagt der Meister selber, sie sei unter dem Einfluß der „neueren Franzosen" (Auber's namentlich) und der Italiener entstanden; von den fast gleichzeitig entstandenen Feen dagegen berichtet er: „nach den Eindrücken Beethoven's, Weber's und Marschner's auf mich setzte ich den Text in Musik". Wie sehr er andrerseits der Führung Mozart's sich anvertraute, beweist ein Aufsatz aus diesem selben Jahre 1834, in dem er schreibt: „Wir haben uns immer mehr von dem Wege entfernt, den Mozart zum Heil für unsere dramatische Musik einschlug". Bedenkt man nun außerdem, wie eingehend Wagner sich mit Gluck beschäftigte, wie willig er sich durch die von ihm besonders hochgehaltenen Meistern der älteren französischen Schule: Cherubini, Méhul und Spontini, belehren ließ, — so sieht man, wie umfassend und wie vielseitig die dramatisch-musikalische Schule dieses großen Tondichters war.[1]) Inwiefern die genannten Einflüsse in dem

[1]) Friedrich Pecht, der Wagner Ende der dreißiger Jahre begegnete, berichtet: „Seine Vertrautheit mit der gesamten musikalischen Produktion aller Zeiten war für einen so jungen Mann fast unbegreiflich. Die frühesten Italiener wie Palestrina, Pergolese und Andere kannte er ebenso genau wie die älteren

Das Liebesverbot

oder:

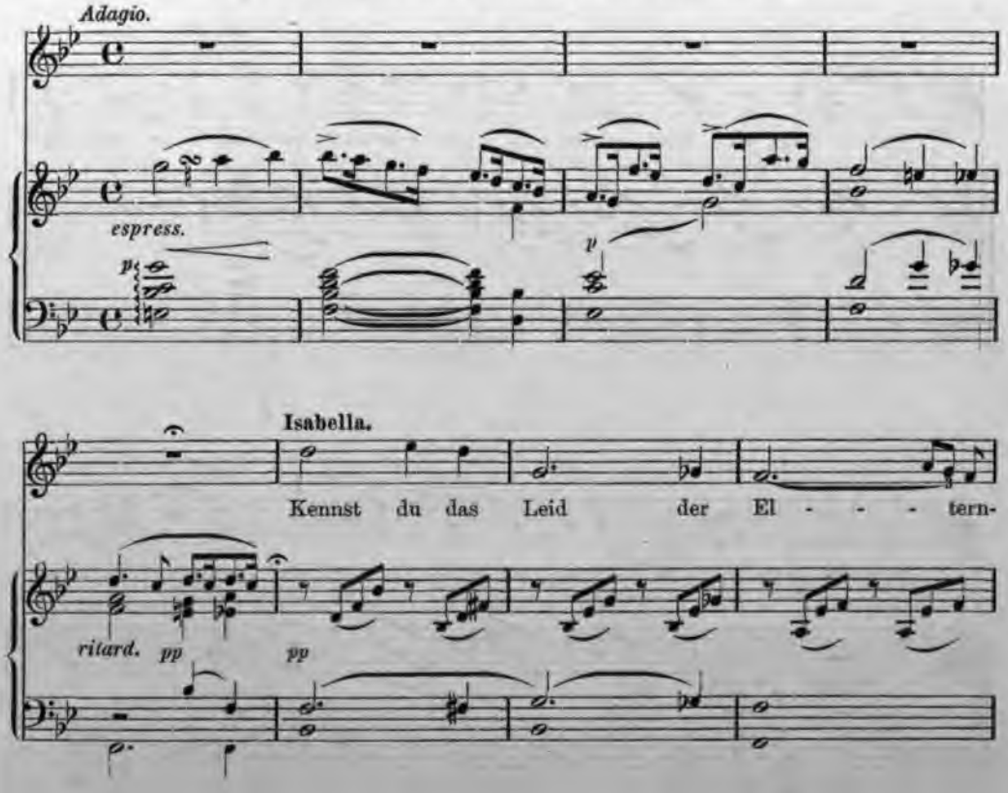
Die Novize von Palermo.

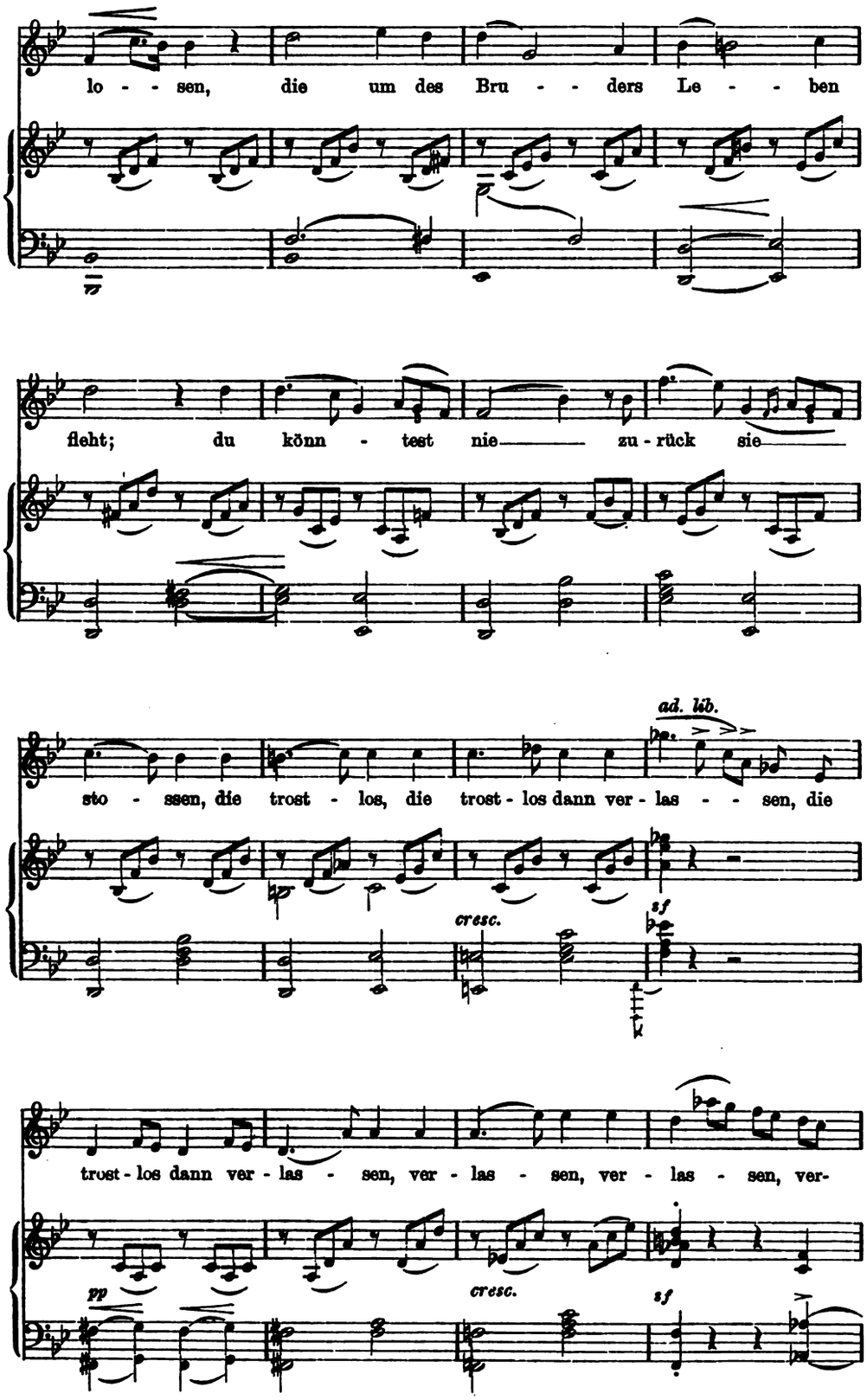
Grosse komische Oper in zwei Akten

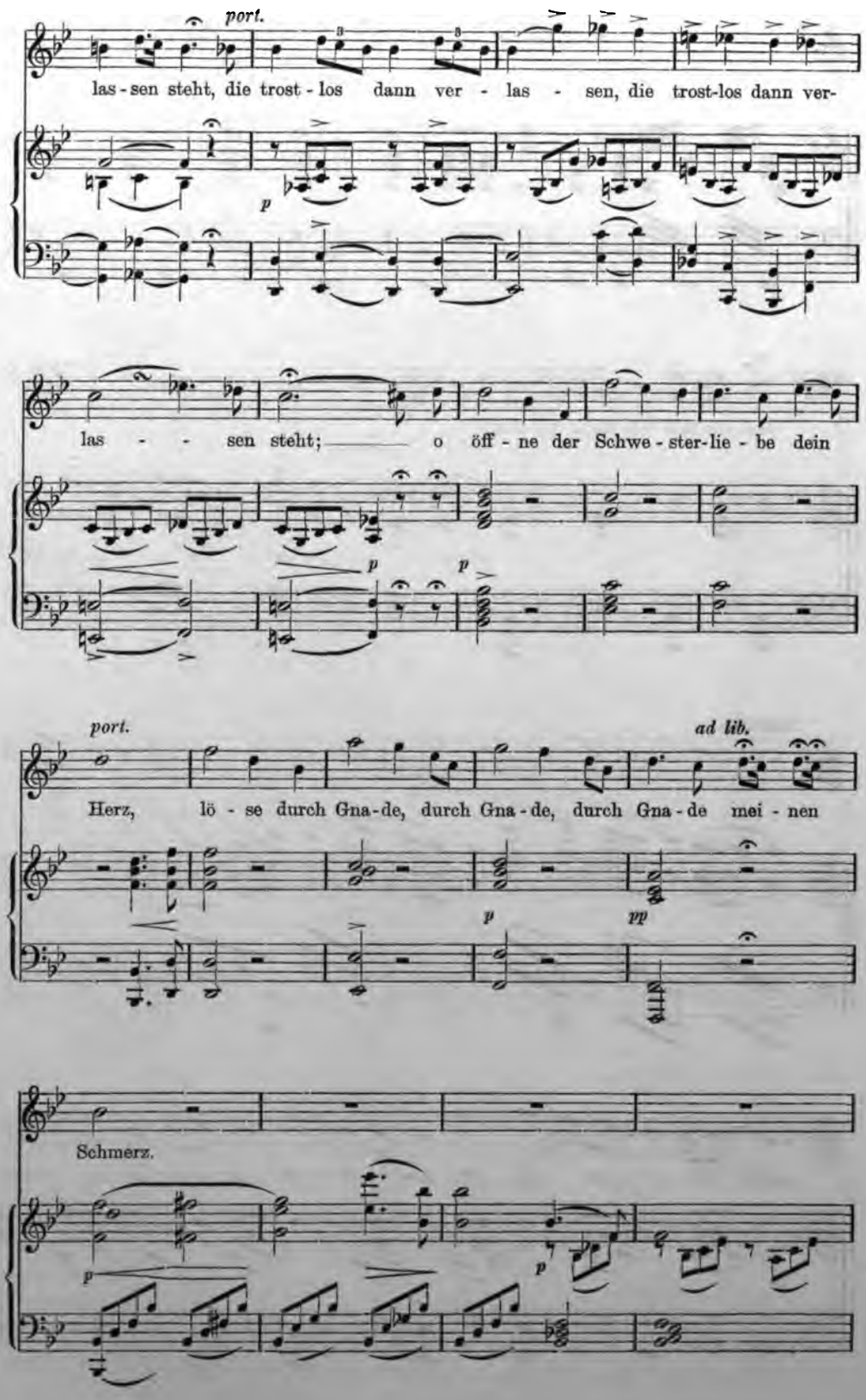
von

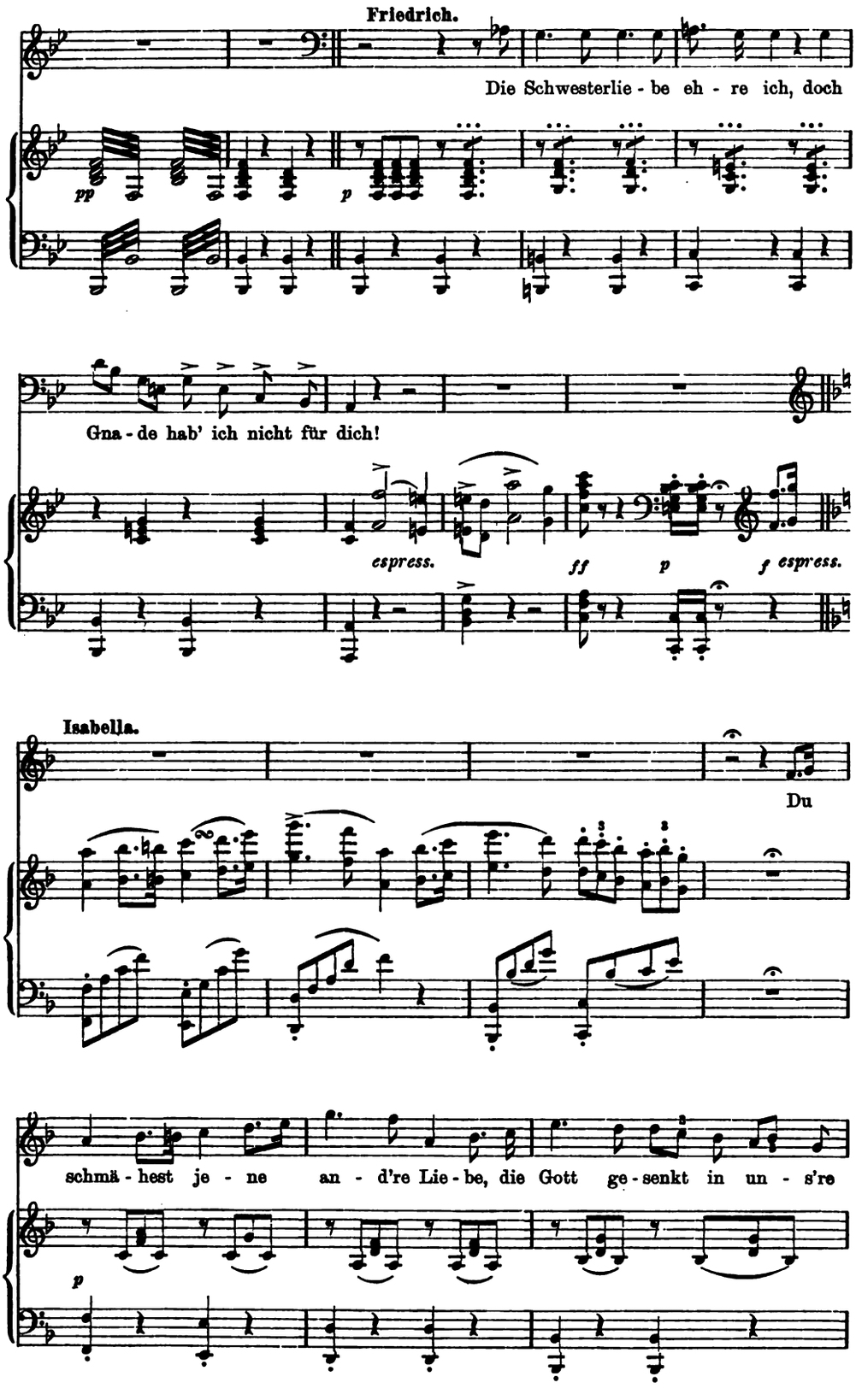
RICHARD WAGNER.

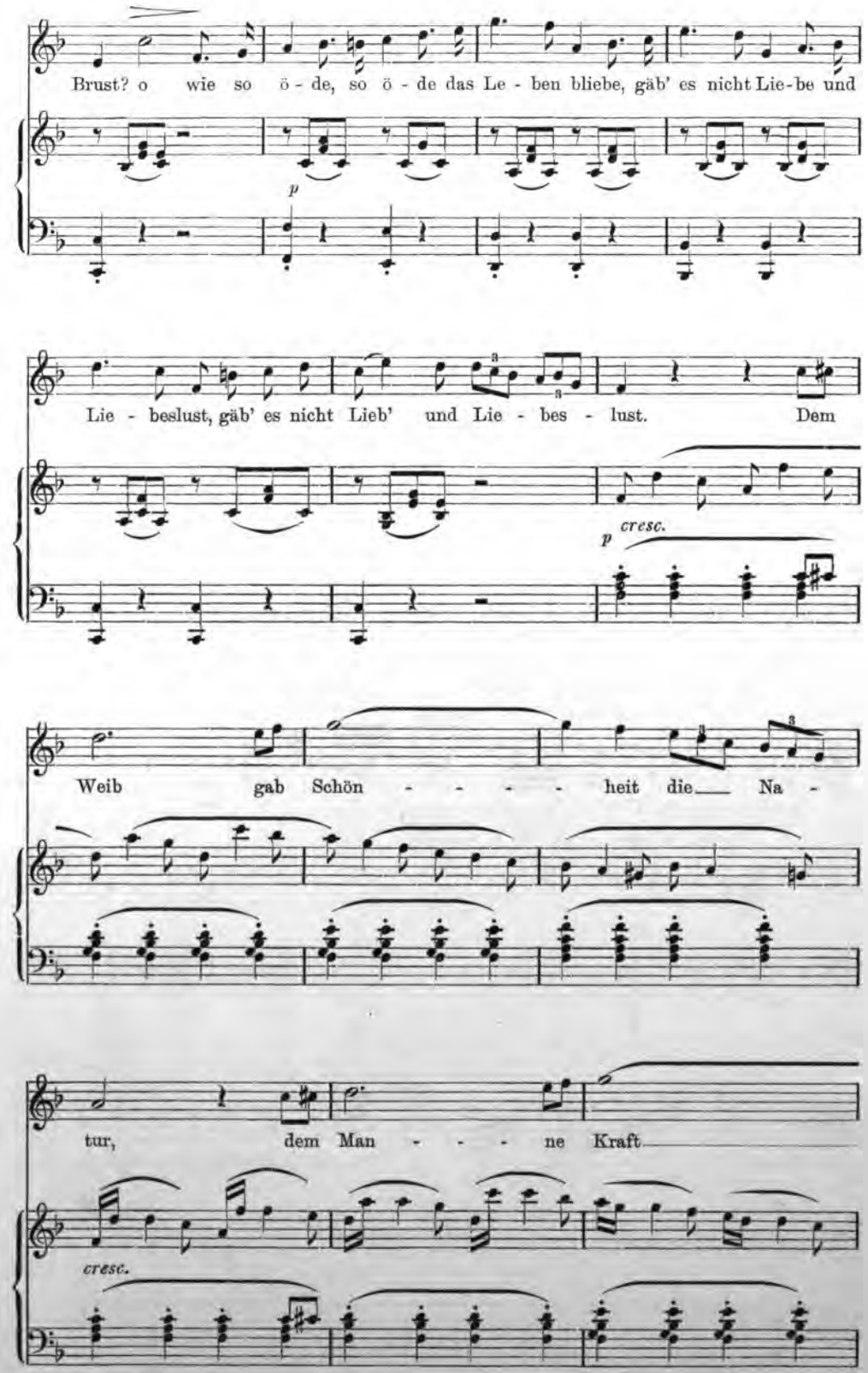
1. Akt: Finale; Gesang der Isabella.

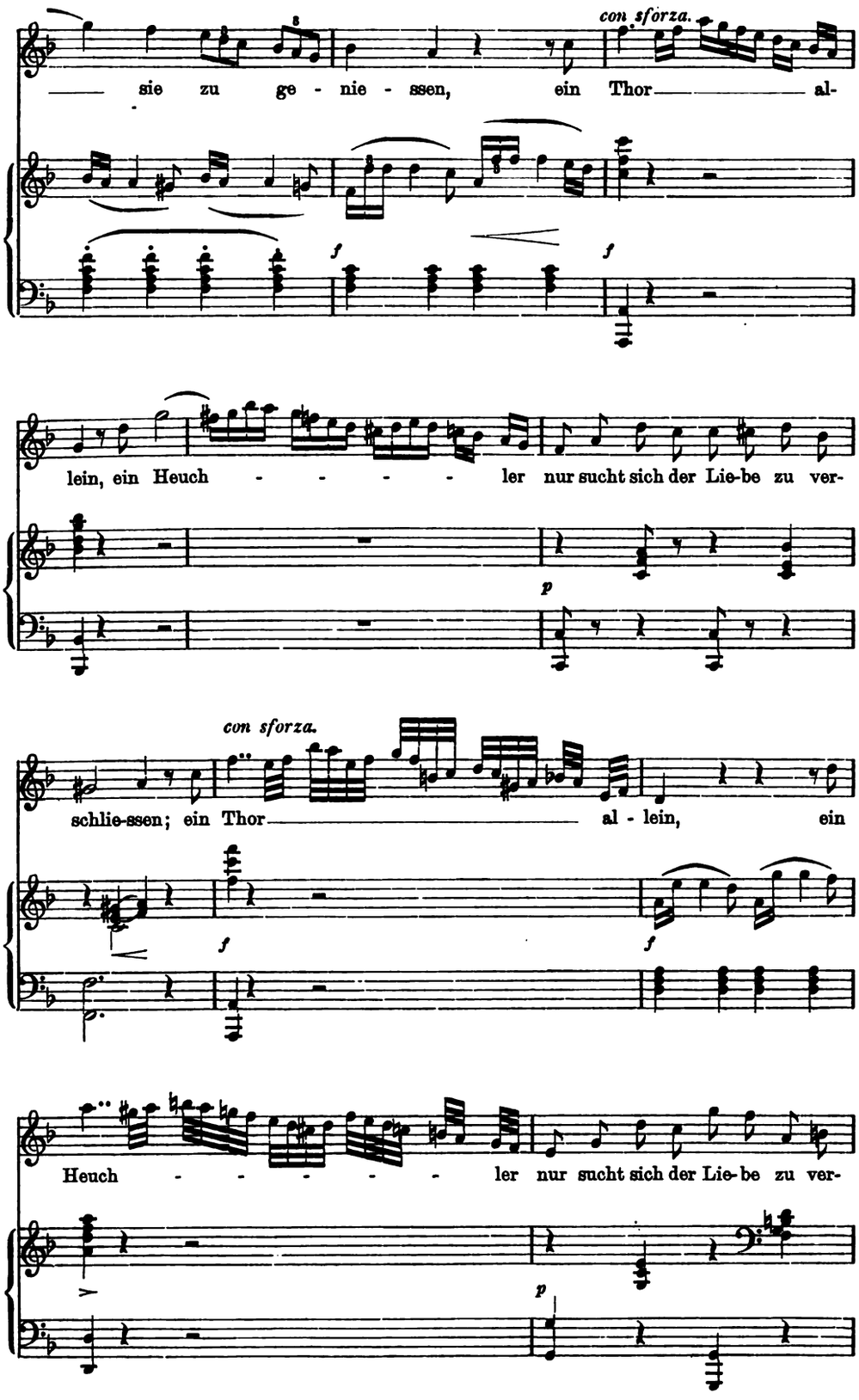


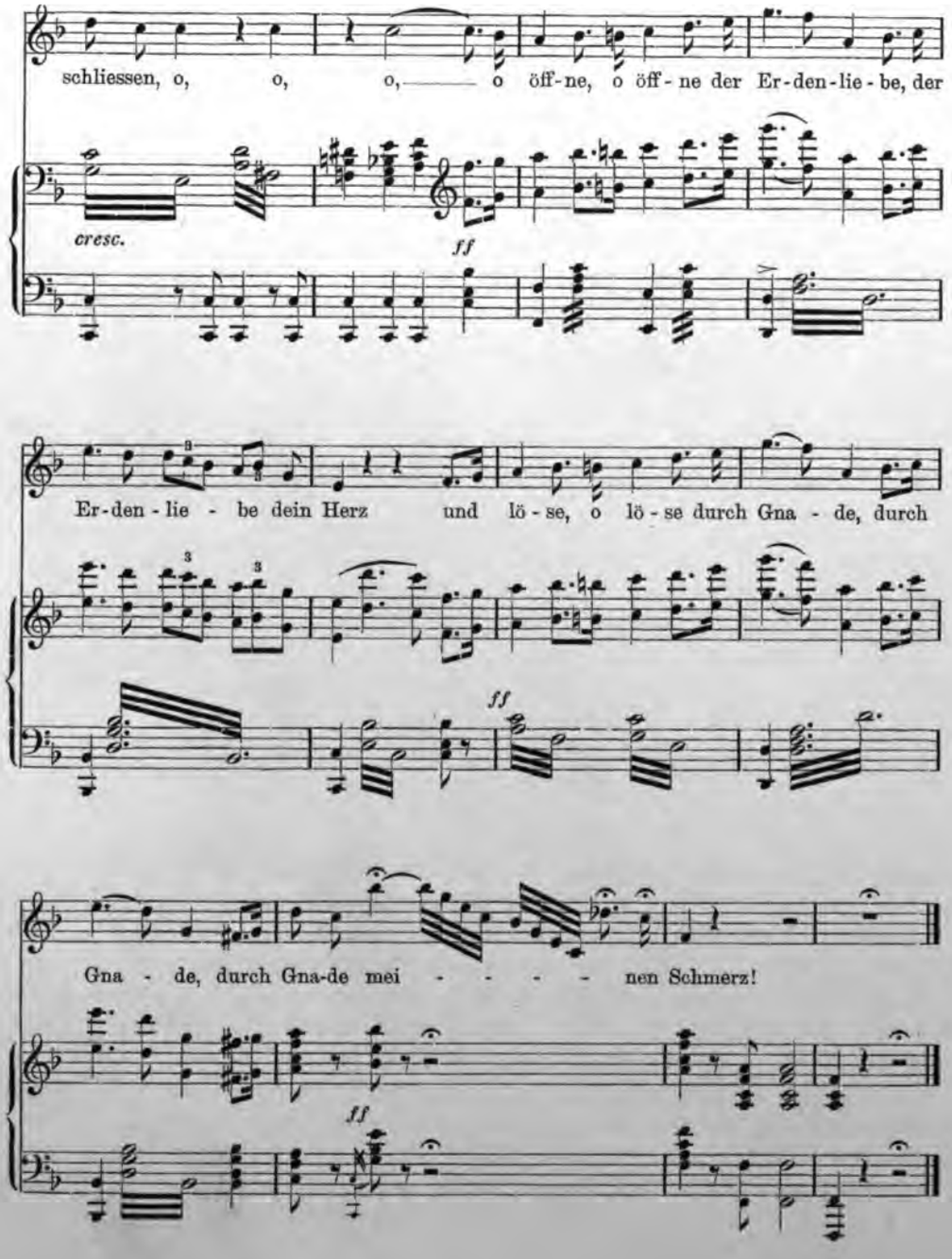

lo - - sen, die um des Bru - - ders Le - - ben
fleht; du könn - test nie zu - rück sie
ad. lib.
sto - ssen, die trost - los, die trost - los dann ver - las - - sen, die
cresc.
sf
trost - los dann ver - las - sen, ver - las - sen, ver - las - sen, ver-
pp
cresc.
sf


port.
las - sen steht, die trost - los dann ver - las - sen, die trost-los dann ver-
las - - sen steht; o öff - ne der Schwe - ster-lie - be dein
port.
ad lib.
Herz, lö - se durch Gna - de, durch Gna - de, durch Gna - de mei - nen
Schmerz.

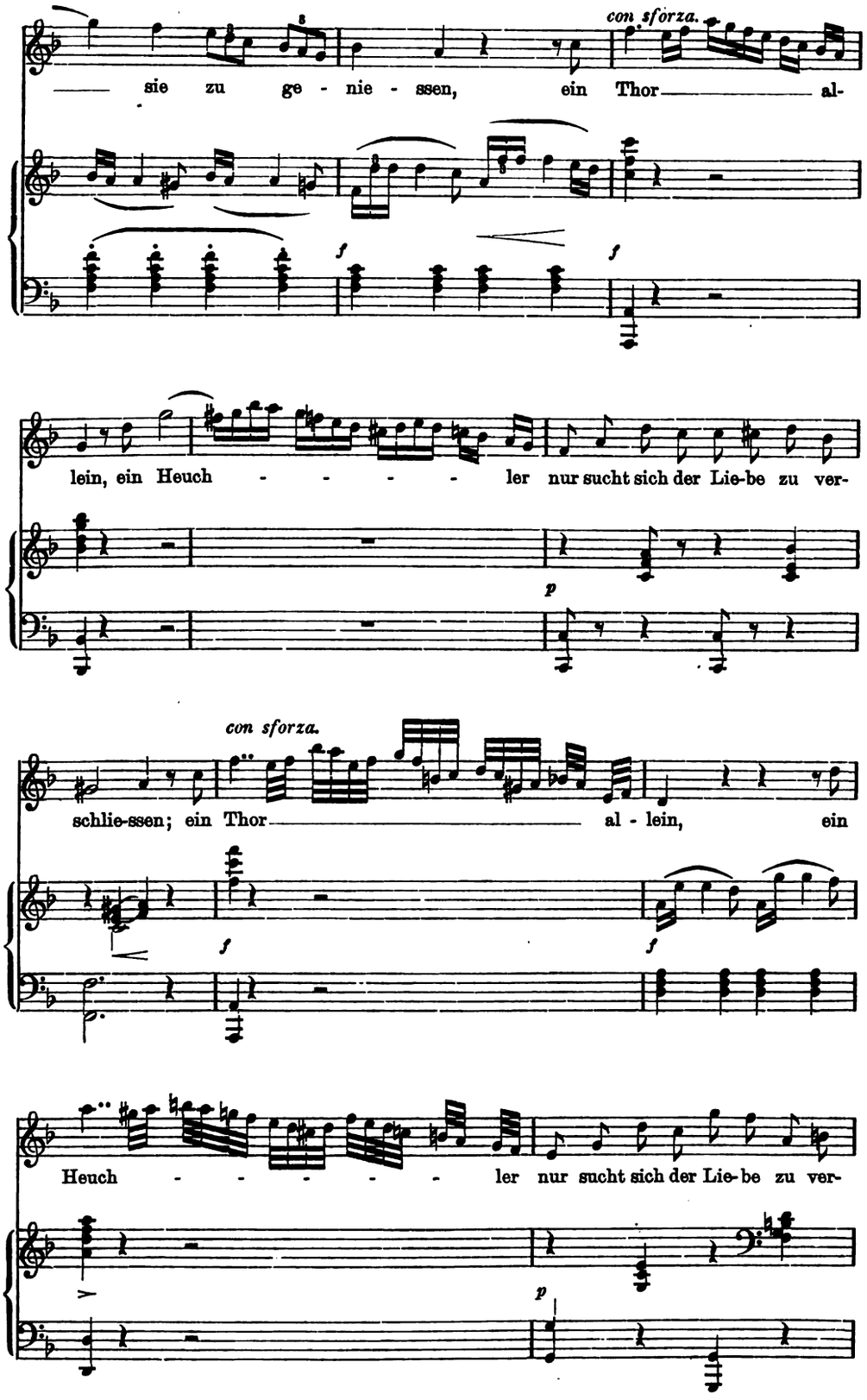

Friedrich.
Die Schwesterlie - be eh - re ich, doch
pp
p
Gna - de hab' ich nicht für dich!
espress.
ff
p
f espress.
Isabella.
Du
schmä - hest je - ne an - d're Lie - be, die Gott ge - senkt in un - s're
p

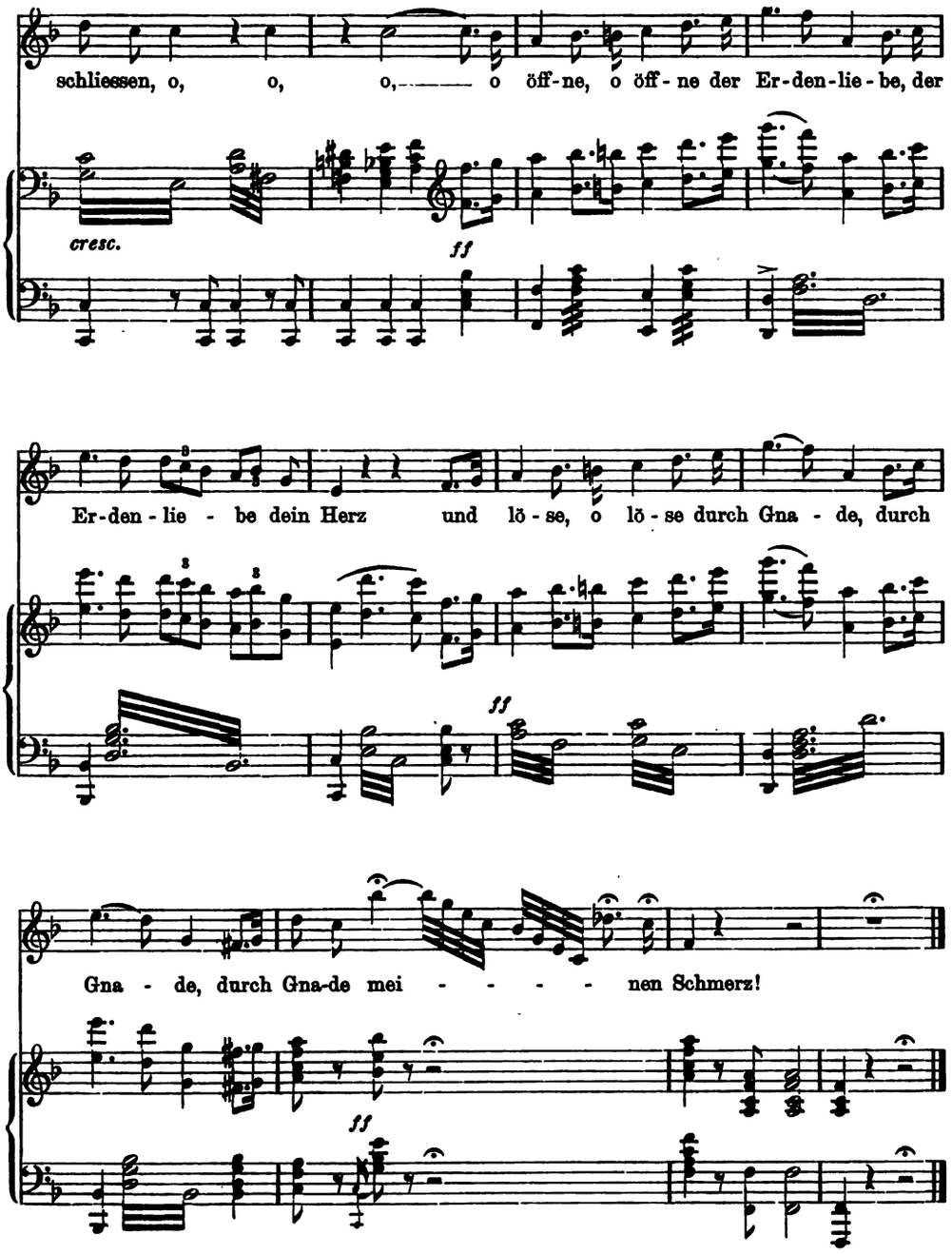

Brust? o wie so ö - de, so ö - de das Le - ben bliebe, gäb' es nicht Lie-be und
p
Lie - beslust, gäb' es nicht Lieb' und Lie - bes - lust. Dem
p cresc.
Weib gab Schön - - - - heit die Na -
tur, dem Man - - - ne Kraft
cresc.


con sforza.
sie zu ge - nie - ssen, ein Thor al-
lein, ein Heuch - - - - - ler nur sucht sich der Lie-be zu ver-
con sforza.
schlie-ssen; ein Thor al - lein, ein
Heuch - - - - - - ler nur sucht sich der Lie-be zu ver-



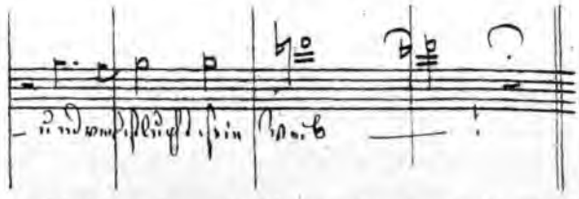
Druck von C. G. Röder in Leipzig.


con sforza.
sie zu ge - nie - ssen, ein Thor al-
lein, ein Heuch - - - - - ler nur sucht sich der Lie-be zu ver-
con sforza.
schlie-ssen; ein Thor al - lein, ein
Heuch - - - - - - ler nur sucht sich der Lie-be zu ver-

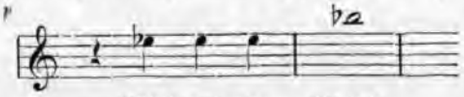


Druck von C. G. Röder in Leipzig.

Liebesverbot sich fühlbar machten, können wir nicht genauer feststellen, da nur wenige Bruchstücke bekannt sind. In den Feen scheinen die Fachmusiker einstimmig das Vorwalten des Weber'schen Einflusses für das Bezeichnendste zu halten. Ich wage es nicht, dem zu widersprechen; manches scheint mir aber weit eher auf Beethoven hinzudeuten: der Schluß der Wahnsinnszene dürfte z. B. eher von Beethoven's Malinconia als von irgend einer Komposition Weber's angeregt sein. Und von ganz besonderer Bedeutung ist die sehr häufige Anlehnung an Beethoven in der Deklamation, fast überall dort, wo poetisch Tiefes zu deklamieren ist. Man vergleiche z. B. folgende Stelle:



(im Diskantschlüssel geschrieben, der erste Ton e, der zweite h) mit Leonore's



und man beachte solche Wendungen wie in der schönen Stelle: „Was, o was ist die Unsterblichkeit? Ein grenzenloser, ew'ger Tod!" — das

Jedenfalls ergiebt sich eines mit Sicherheit aus dem Studium der zwei ersten Bühnenwerke Wagner's: war hier unzweifelhaft die Rücksicht auf die Musik — auf die „Oper" — das bestimmende Moment bei der Wahl und der Ausführung der Texte, so erwies sich diese Rücksicht als ein zweischneidiges Schwert. Indem sie nämlich der dichterischen Erfindung Fesseln anlegte, hatte sie die musikalische Erfindung beschränkt. Denn Wagner ist und bleibt immer und überall ein Dichter. Wo in den Feen die Dichtung große Momente herbeiführt und ihnen den passenden Wortausdruck verleiht, da treffen wir bedeutende Musik an; wo sie zum „Operntext" wird, da geht dem Verfasser der musikalische Atem aus. Es gilt hier von Wagner selber, was er einmal über das Liederkomponieren schrieb: „Es giebt uns von der gesunden Stellung des Musikers zum Dichter das beste Zeugnis, wenn seine Tongebilde ganz in dem Grade auch musikalisch werden, als sie von einem bedeutenden Inhalte des Gedichtes angeregt sind".[1])

Deutschen; von Sebastian Bach bekam ich durch ihn überhaupt erst einen Begriff; Gluck beschäftigte ihn damals schon unaufhörlich; Haydn's Naturmalerei, Mozart's Genie, wie die unglücklichen Einflüsse seiner Stellung in Salzburg und Wien, die Eigentümlichkeiten der Franzosen, des Lully, Boieldieu, Auber, endlich seines Lieblings Weber wunderbar volkstümliche Art, Beethoven's sie sämtlich überragende Gestalt, Mendelssohn's zierliche Salonmusik, sie alle schilderte er uns, immer einzelne Melodieen vorsingend, mit einer solchen Lebendigkeit, solcher plastischen Kraft, daß sie mir bis heute so im Gedächtnis geblieben sind, wie er sie vor uns hingestellt". (Beilage zur Allgem. Zeitung vom 22. März 1883. In seinen 1894 erschienenen „Erinnerungen" weiß Pecht viel weniger Interessantes über Wagner zu erzählen.)

[1]) „Über Wilhelm Baumgartner's Lieder"; abgedruckt in den Briefen an Uhlig, S. 154—156.

Wortdichter und Tondichter.

In meiner Schrift „Das Drama Richard Wagner's" habe ich einen besonderen Nachdruck auf das „paarweise Auftreten" der Werke aus Wagner's erster Lebenshälfte gelegt. In der That, das Phänomen ist ein sehr auffallendes. Hier sehen wir Die Feen und Das Liebesverbot unmittelbar nach einander entstehen; dann nach mehrjähriger Pause folgen die ebenso stark kontrastierenden Werke Rienzi und Der Fliegende Holländer, die zeitlich so eng mit einander verknüpft sind, daß es wirklich nur Zufall ist, wenn Rienzi vor dem Fliegenden Holländer vollendet wurde; auch die Gestalten von Tannhäuser und Lohengrin stiegen gleichzeitig vor der Phantasie des Meisters auf, und die dramatisch-musikalische Ausführung des einen Werkes folgte auch hier so schnell auf die des anderen, wie die vielfachen Pflichten der amtlichen Kapellmeisterstellung es nur erlaubten. In jener Schrift, wo nicht das Leben Wagner's, sondern die von ihm verwirklichte neue Form des Dramas, das „Wort-Tondrama", meinen einzigen Zielpunkt bildete, habe ich diese auffallende und zunächst rätselhafte Erscheinung als die Folge eines Konfliktes zwischen dem Dichter und dem Musiker, oder besser noch, zwischen dem Wort-Dichter und dem Ton-Dichter im Busen des Meisters gedeutet. Ich habe dort darauf aufmerksam gemacht, daß zwischen Die Feen, Rienzi und Lohengrin eine gewisse Verwandtschaft bestehe, die man als ein relatives Vorwiegen des musikalischen Ausdruckes bezeichnen kann, wogegen dann solche Werke wie Das Liebesverbot und Der Fliegende Holländer als — allerdings sehr verschieden geartete — Reaktionen des Dichters gegen jenes Übergewicht zu betrachten seien. Wenn man einzig die dramatische Form im Sinne hat, wenn man das Werden dieser dramatischen Form von ihrer bewußten, vollkommensten Gestaltung aus zurück verfolgt bis zu ihren ersten Anfängen, so ist diese Auffassung nicht nur berechtigt, sondern geboten. Einer jeden solchen Deutung haftet jedoch etwas Künstliches an; immer erinnert sie an die Wiederholung von Naturphänomenen im physikalischen Laboratorium, wo die Eliminierung aller Nebenumstände zwar das einzelne Phänomen, den einen Bestandteil irgend eines Naturvorganges außerordentlich deutlich hervortreten läßt, dagegen aber die vielgestaltige Wirklichkeit zugleich wesentlich entstellt. Hier zumal, in einem Buche, welches dem Leben Wagner's gilt, welches überall den Menschen ins Auge faßt und auch seine Werke weniger an und für sich betrachtet, denn als Kundgebungen, die uns dazu verhelfen sollen, den künstlerischen „Lebensgang" dieses Menschen noch genauer zu erfassen, hier wäre eine noch so vorsichtig verklausulierte Unterscheidung zwischen dem Dichter und dem Musiker in Wagner unstatthaft, weil zu willkürlich. Der jugendliche Verfasser der Feen und des Liebesverbotes ist der selbe, den wir vor kurzem als Knaben Tragödien und Schäferspiele schreiben sahen, wobei der starke poetische Nachahmungstrieb uns weniger individuell charakteristisch erschien, als jenes „Ringen nach Ausdruck", welches sich darin bekundete, daß der kleine Dichter sich erst auf die Beherrschung der Wortsprache und nachher auf die der Tonsprache mit so auffallendem Eifer stürzte. Es ist eben der eine, selbe Mann, der sich zur erschöpfenden Mitteilung seiner poetischen Absicht aller Ausdrucksmittel bedient und bedienen muß, der ebensowenig der „unerläßlichen Grundlage" der Wortsprache als der „verwirklichenden Mitwirkung" der Tonsprache entbehren kann. Geht man auf die schöpferische Seele zurück, so ist also jede Unterscheidung zwischen dem Dichter und dem Musiker hier rein künstlich: der Musiker ist der „den tiefsten Inhalt seiner Absicht kundthuende Dichter"; der Dichter kann aber diese Absicht überhaupt nur fassen — die Absicht, einen so tiefen Gefühlsinhalt unmittelbar kundzuthun — insofern und weil er im Herzen ein Musiker ist. Je vollkommener nun Wagner's Meisterschaft wird, um so unmöglicher ist es, einen Strich zu ziehen und zu sagen: bis hierher geht das Werk des Dichters, hier beginnt das Werk des Musikers. Eine Dichtung wie die zum Tristan z. B. ist sowohl in ihrer ganzen Konzeption und in allen Hauptlinien der dramatischen

Ausführung als auch in den intimſten Einzelheiten der Versbildung und der Wortwahl ebenſo aus Muſik hervorgegangen wie Aphrodite, die Göttin der vollendeten Schönheit, aus den Wellen des Meeres. Ob wir alſo das *Schäferſpiel* des Jünglings oder die Meiſterwerke des gereiften Mannes in Betracht ziehen, Wortdichter und Tondichter ſind bei Wagner ein und das ſelbe Weſen. — Um aber ſolche frühe Werke wie Die Feen und Das Liebesverbot richtig zu verſtehen — ich meine, um ihre Bedeutung und ihren Sinn in der Lebensentwickelung Wagner's mit Verſtändnis zu deuten — darf folgende, ſehr einfache Erwägung nicht übergangen werden. Die Wortſprache lernt ſich gewiſſermaßen von ſelbſt, von der Geburt an wird ſie ſtündlich geübt, und unſere Schulbildung bezweckt zum großen Teil nichts weiter als die Befeſtigung in der Handhabung dieſes Ausdrucksmittels; die Tonſprache dagegen bedingt zu ihrem vollkommenen Gebrauch die Beherrſchung einer äußerſt komplizierten Technik, die ebenſo außerhalb des gewöhnlichen menſchlichen Geſichtskreiſes liegt wie die höhere Mathematik. Man hat große Dichter mit ſehr geringer Schulbildung geſehen; niemals hat ein Komponiſt gelebt, der nicht die Technik des muſikaliſchen Apparates durch lange, mühſame Studien erworben hätte. Die Muſik iſt eben eine *Kunſt*. Zur Erreichung abſoluter Meiſterſchaft im Gebrauch ſelbſt des rein techniſchen Apparates — ich ſpreche nicht von der dichteriſchen Vertiefung — haben die unzweifelhafteſten muſikaliſchen Genies, ein Mozart, ein Beethoven, viele Jahre gebraucht. Darum ſahen wir auch Wagner, als er an das Studium der Tonkunſt ernſtlich ſchritt, ganz Muſiker werden, ſahen wir ihn eine Zeit lang rein muſikaliſche Werke, Ouverturen und Sonaten und Symphonien, ſchreiben. Aber auch jetzt, wo er mit den Feen und dem Liebesverbot zu ſeinem eigentlichen Gebiet, zur Bühne, zurückkehrt, waltet der Muſiker unverkennbar vor — oder, beſſer geſagt, der Wort-Tondichter Richard Wagner *iſt am meiſten um den muſikaliſchen Ausdruck beſorgt*: die Sorge, hierin das Richtige zu treffen, beſtimmt ihn faſt durchweg, ſowohl in der Wahl des Stoffes als in ſeiner Ausführung. Wenn man aber — was gewöhnlich geſchieht — die Sache ſo darſtellt, als ſei Wagner damals „Muſiker" geweſen, einfach „Opernkomponiſt", und erſt ſpäter ſei er nach und nach zum „Dichter" geworden, ſo ſtellt man offenbar den Kegel auf den Kopf. Nicht weil Wagner vorwiegend Muſiker war, bildet die Muſik in dieſen frühen Werken das vorherrſchende Element, ſondern im Gegenteil, weil er noch *nicht* ein ſo großer, ein ſo allgewaltiger Muſiker war wie ſpäter. Man wird wohl kaum im Ernſt zu behaupten wagen, es ſei mehr Muſik in den Feen als in Triſtan und Parſifal? In den frühen Werken iſt eben der Muſiker noch nicht ganz flügge, der ſpätere Meiſter beherrſcht den muſikaliſchen Ausdruck noch nicht vollkommen, er wagt es noch nicht, ſich der Muſik wie einem heimiſchen Element vollkommen ſorglos anzuvertrauen. Die ſchwierigſten Aufgaben des Kontrapunktes löſte er freilich ſchon ſpielend — dies Zeugnis hatte ihm der Thomaskantor ausgeſtellt; ſeine Beherrſchung des polyphonen Satzes war zwar ſchon bewundernswert, ſeine Kenntnis der menſchlichen Stimme und der Orcheſterfarben auffallend; was ihm aber noch fehlte, war das unbedingte Vertrauen auf die poetiſche Allmacht der Muſik. Nicht aus ihrer Fülle beſtimmt hier die Muſik das Gedicht — wie in Triſtan — ſondern die *Sorge* um den muſikaliſchen Ausdruck wirkt beſtimmend und vielfach hemmend auf die Dichtung. Die ganze Entwickelung Wagner's kann von dieſen erſten Verſuchen an als ein progreſſives *Erſtarken des Muſikers* betrachtet werden. Und wollen wir das wirklich charakteriſtiſche Merkmal der Feen und des Liebesverbotes in dieſer Evolution beſtimmen, ſo dürfen wir nicht die Behauptung aufſtellen: „hier war Wagner noch ein bloßer Muſiker", ſondern wir müſſen vielmehr ſagen: hier ſpielt die Muſik eine überwiegende Rolle und verleiht dieſen dramatiſchen Verſuchen den Stempel reinmuſikaliſcher, opernhafter Werke, bloß weil der Wort-Tondichter

des musikalischen Ausdruckes (wie er dessen für sein Ziel bedarf) noch nicht vollkommen Herr ist: die ihr noch anhaftende Unselbständigkeit macht die Musik zum äußerlich vorherrschenden Element.

---

3. Rienzi und Der Fliegende Holländer.

Geschichtliche Daten.

Die Idee, den römischen Tribunen zum Helden einer Oper zu erwählen, scheint bei Wagner so weit zurückzureichen, daß sie zeitlich wohl unmittelbar an die Ausführung des Liebesverbotes anknüpft. Den endgültig bestimmenden Anstoß gab aber der bekannte Roman Bulwer's, den der Meister im Sommer 1837 las. Januar 1838 entstand der erste ausführliche Entwurf des Rienzi und im Sommer desselben Jahres die Dichtung. Trotz der großen Unterbrechung durch die Reise nach Paris im Sommer 1839 und durch die vielen Plackereien, die dann angingen, war die Partitur im November 1840 vollendet. — In jenem Frühjahr 1838 aber, gerade als Wagner an die Ausführung seiner Rienzi-Dichtung ging, trat auch die Gestalt des Fliegenden Holländers — durch eine zufällige Lektüre angeregt — lebhaft vor seine Phantasie; der Meister schreibt von jenem ersten Eindruck: „dieser Gegenstand reizte mich, und prägte sich mir unauslöschlich ein". Einstweilen wich jedoch die Gestalt des Holländers vor der des Rienzi zurück. Als nun Wagner im Sommer 1839 auf einem kleinen Segelschiff bei Sturm und Wetter von Pillau nach London reiste, wobei das Schiff einmal an der Küste Norwegens vor Anker gehen mußte, „da tauchte der Fliegende Holländer wieder auf: an Wagner's eigener Lage gewann er Seelenkraft; an den Stürmen, den Wasserwogen, dem nordischen Felsenstrande und dem Schiffgetriebe Physiognomie und Farbe" (IV, 321). In Paris angekommen, reichte Wagner einen Entwurf zum Fliegenden Holländer bei der Großen Oper ein, noch ehe er Rienzi vollendet hatte; der Entwurf wurde ihm abgekauft, die Dichtung und Komposition aber Anderen übergeben! Bald nach der Vollendung des Rienzi, im Mai 1841, dichtete dann der Meister seinen eigenen Text und vollendete in sieben Wochen die ganze Komposition (in der Skizze), also wenige Monate nach Rienzi. — Daß Rienzi und Der Fliegende Holländer bald darauf, im Winter 1842—43, wenige Wochen nach einander, in Dresden zur ersten Aufführung gelangten, ist schon im ersten Kapitel berichtet worden. Der große Erfolg dieser Werke war es, der zu Wagner's Ernennung als Hofkapellmeister in der sächsischen Hauptstadt führte.

Das Quid pro quo.

Es wäre wohl nicht schwer, der künstlerischen Entwickelung des Wort-Tondichters schrittweise von jenem Schäferspiel an, bei dem er Worte und Musik zugleich schrieb, bis zum Ring und zu Tristan mit Verständnis zu folgen, trügen wir nicht vor dem geistigen Auge gleichsam gefärbte Brillen, nämlich die fertigen Begriffe, die uns alle Erscheinungen in bestimmten unabänderlichen Farben erblicken und somit die feineren — oft wesentlichsten — Abstufungen übersehen lassen. In diesem Falle ist es der Begriff „Oper", der das Verständnis sehr erschwert. Wagner sagt einmal: „die unlösbarsten, quälendsten und entwürdigendsten Belästigungen, Sorgen und Demütigungen sind für mein Leben aus diesem einen Mißverständnis hervorgegangen, welches mich der Welt und allen in ihr enthaltenen ästhetischen und sozialen Beziehungen, durch die Nötigung der äußeren Lebensgestaltung und der Lage der Dinge, eben nur als „Opernkomponisten" und „Opernkapellmeister" hinstellte. Dieses sonderbare Quid pro quo hat mich in eine stete Konfusion aller meiner Beziehungen zur Welt und namentlich meiner Haltung gegenüber ihren Ansprüchen an mich bringen müssen" (VIII, 238). Dieses selbe Quid pro quo wirkt aber

Der Fliegende Holländer.

Nach dem Oelgemälde von Hermann Hendrich.

Mit Rahmenzeichnung von Otto Eckmann.

„Befrag' die Meere aller Zonen, frag'
den Seemann, der den Ocean durchstrich: —
er kennt dies Schiff, das Schrecken aller **Frommen:**
den Fliegenden Holländer nennt man **mich!**"

(Der fliegende Holländer, Akt III, **Scene 2.**)

Тут. Хлиздрс і ґсмлдрсг.

Хлгф фцгмлдрсгмлдрсг цгсг хлгмлдрсгмлдрсг і ґсмлдрсгмлдрсг.

Пгґ хлгмлдрсгмлдрсг гс ґсмлдрсгмлдрсг фдгс ґсмлдрсг.

Хлгф, ґсмлдрсгмлдрсг гс ґсмлдрсгмлдрсг ґсмлдрсгмлдрсг.

Ґсмлдрсгмлдрсг ґсмлдрсгмлдрсг

Der fliegende Holländer.

Nach dem Ölgemälde von Hermann Hendrich.

Mit Rahmenzeichnung von Otto Schmann

„Befrag' die Meere aller Zonen, trag'
den Seemann der den Ocean durchstrich:
er kennt dies Schiff, das Schrecken aller Frommen,
den fliegenden Holländer nennt man mich!"
(Der fliegende Holländer. Nr. III, Seite 4.)

Chamberlain, Lichtdr. Wagner

noch heute ebenso störend auf das volle, freie Verständnis von Wagner's dichterischer Anlage und von dem Wesen seiner Werke. Schon daß Wagner ohne weiteres zu der Kaste der ausübenden Fachmusiker gezählt wird, ist irreführend; denn nur etwa zwölf Jahre war er als Kapellmeister thätig, also nur ein Sechstel seines ganzen und nicht ein Viertel seines öffentlichen Lebens. Wagner ist nicht in Musikerkreisen aufgewachsen; seine musikalischen Fachstudien hat er, während er Student der Philosophie war, auf dem Wege des Privatunterrichtes absolviert und ohne jemals den Fuß in eine irgendwie geartete „Musikschule" gesetzt zu haben; das weitere hat er dann durch unermüdliches Studium von Partituren (namentlich derjenigen Beethoven's: er hat mit 20 Jahren die Neunte schon auswendig gewußt!) und durch zahlreiche eigene Kompositionsversuche sich erworben. Dann ging er zur Bühne. Schon diese ganze Entwickelung zeigt einen Mann, dem die Musik nicht Selbstzweck ist, sondern ein Mittel des Ausdruckes. Man beachte auch, daß Wagner's musikalische Technik eine — wenn ich so sagen darf — rein geistige war; auf mechanische Technik, d. h. auf die Beherrschung irgend eines Instruments, hat er keine Stunde seines Lebens vergeudet. Auch seine unvergleichlichen Leistungen als Kapellmeister sind nicht als das Ergebnis einer seltenen technischen Virtuosität aufzufassen, sondern als das einer lebensvollen, überall das Richtige intuitiv treffenden Auffassung des poetischen Inhaltes bedeutender Tonwerke seitens eines großen Dichters, — welcher allerdings den gesamten technischen Aufbau souverän beherrschte. In Wahrheit gehörte aber Wagner nicht in das Kapellmeisteramt, und nur die Not hat ihn zeitweilig zur Annahme dieser Stellung bestimmt. Solche „poetische" Kapellmeisterleistungen können nicht allabendlich wiederholt werden. Und dann, Wagner war Dramatiker: sein Platz war auf der Bühne, zur Leitung der gesamten dramatischen Darbietung, einschließlich des musikalischen Teiles; so hat er es ja auch in München und in Bayreuth gehalten. Wagner durch die Brille des „Opernkapellmeister-Begriffes" ansehen, heißt also seine ganze Gestalt verzerren. Denn nennt man Molière z. B. einen Schauspieler, so betont man etwas Wahres und für seinen Genius durchaus Bezeichnendes; wird Wagner dagegen unter den Begriff eines Fachmusikers subsumiert, so begeht man damit den logischen Fehler, einen untergeordneten Begriff zum Hauptbegriff zu erweitern. Es ist das selbe, als wenn man Schiller zu den

16te Vorstellung im ersten Abonnement.

Königlich Sächsisches Hoftheater.

Donnerstag, den 20. October 1842.

Zum ersten Male:

Rienzi,

der Letzte der Tribunen.

Große tragische Oper in 5 Aufzügen von Richard Wagner.

Personen:

Cola Rienzi, päpstlicher Notar. — — — Herr Tichatscheck.
Irene, seine Schwester. — — — Dem. Wüst.
Stefano Colonna, Haupt der Familie Colonna. — — — Herr Dettmer.
Adriano, sein Sohn. — — — Mad. Schröder-Devrient.
Paolo Orsini, Haupt der Familie Orsini. — — — Herr Wächter.
Raimondo, Abgesandter des Papstes in Avignon. — — — Herr Bettri.
Baroncelli, römische Bürger. — — Herr Reinhold.
Cerco del Vecchio, römische Bürger. — — Herr Risse.
Ein Friedensbote. — — — Dem. Thiele.

Gesandte der lombardischen Städte, Neapels, Baierns, Böhmens ꝛc. Römische Nobili, Bürger und Bürgerinnen Rom's, Friedensboten. Barmherzige Brüder. Römische Trabanten. Rom um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts.

Die im zweiten Akt vorkommenden Solotänze werden ausgeführt von den Damen: Pecci-Ambrogio, Benoni und den Herren Ambrogio und Ballettmeister Lepitre.

Der Text der Gesänge ist an der Kasse für 3 Neugroschen zu haben.

Einlaß-Preise:

Ein Billet in die Logen des ersten Ranges und des Amphitheater . .	1	Thlr.	10 Ngr.
" " " Fremdenlogen des zweiten Ranges Nr. 1. 14. und 29.	1	"	10 "
" " " übrigen Logen des zweiten Ranges	—	"	25 "
" " " Sperr-Sitze der Mittel- u. Seiten-Gallerie des dritten Ranges	—	"	15 "
" " " Mittel- und Seiten-Logen des dritten Ranges . . .	—	"	12½ "
" " " Sperr-Sitze der Gallerie des vierten Ranges . . .	—	"	10 "
" " " Mittel-Gallerie des vierten Ranges	—	"	8 "
" " " Seiten-Gallerie-Logen daselbst	—	"	6 "
" " " Sperr-Sitze im Cercle.	—	"	25 "
" " " Parterre-Logen	—	"	25 "
" " das Parterre	—	"	15 "

Die Billets sind nur am Tage der Vorstellung gültig, und zurückgebrachte Billets werden nur bis Montag 12 Uhr an demselben Tage angenommen.

Der Verkauf der Billets gegen sofortige baare Bezahlung findet in der, in dem untern Theile des Hundedaus befindlichen Expedition, auf der rechten Seite, nach der Elbe zu, statt von 9 bis Mittags 12 Uhr und Nachmittags von 3 bis 4 Uhr statt.

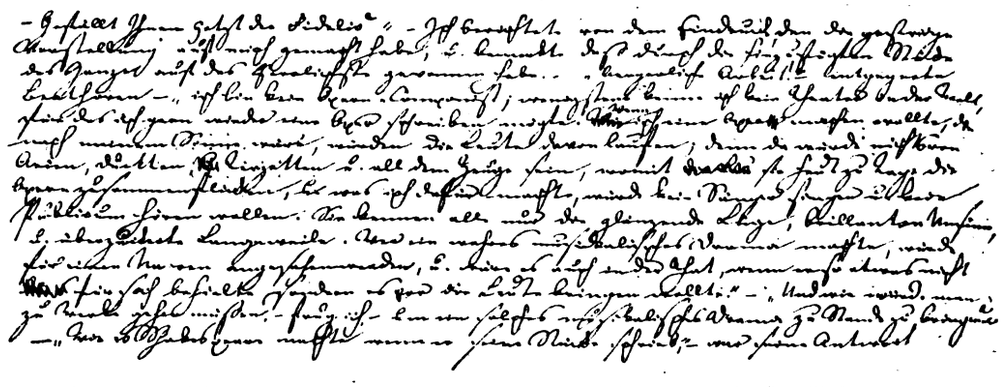
Alle zur heutigen Vorstellung bestellte und zugesagte Billets sind Vormittags von 9 Uhr bis längstens 11 Uhr abzuholen, außerdem darüber anders verfüget wird.

Der freie Einlaß beschränkt sich bei der heutigen Vorstellung blos auf die zum Hofstaate gehörigen Personen und die Mitglieder des Königl. Hoftheaters.

Einlaß um 5 Uhr. Anfang um 6 Uhr.
Ende um 10 Uhr.

Theaterzettel der ersten Aufführung.

„Historikern“ rechnen und seine dichterische Thätigkeit dadurch als ein Nebensächliches bezeichnen wollte. — Über den „Opernkapellmeister Wagner“ sollte füglich ein Mißverständnis nicht mehr denkbar sein; schwieriger ist die Verständigung über den „Opernkomponisten“. Denn die Bühnenwerke aus seiner ersten Lebenshälfte werden vom Meister selber Oper betitelt: Die Feen und Lohengrin z. B. heißen „Romantische Oper“, Das Liebesverbot, „Große komische Oper“, Rienzi, „Große tragische Oper“, ja, sogar Siegfried's Tod, der erste Versuch einer Dramatisierung des Nibelungenmythos, aus dem Jahre 1848, heißt noch im ursprünglichen Manuskript: „Eine große Heldenoper in drei Akten“. Speziell von Rienzi bekennt Wagner: „Ich sah meinen Stoff nur durch die „Oper“ hindurch“; Ähnliches berichtet er von anderen Werken aus diesem Lebensabschnitt. Und dennoch hören wir ihn sich bitter über das Mißverständnis beklagen, welches ihn der Welt als Opernkomponisten hinstellt! Man beachte aber wohl, daß der Meister das Wort „nur“ in jenem oben angeführten Satze anwendet: das Mißverständnis bestehe darin, „ihn nur als Opernkomponisten hinzustellen“. Wagner leugnet nicht, daß er zu einer Zeit seines Lebens Opernkomponist war, im Gegenteil, er spricht oft davon und nennt die Oper „gleichsam die Brille, durch die er unbewußt seine Stoffe erblickte“. Er war aber niemals nur Opernkomponist, sondern er war, wie wir gesehen haben, von Hause aus Dichter



Faksimile aus der Originalhandschrift von: Eine Pilgerfahrt zu Beethoven, 1840 (Schriften Bd. I, S. 136—137).

und die naive Verwunderung darüber, daß dieser Komponist „selber seine Texte geschrieben habe“, würde allerdings nicht minder naiv, aber logisch besser begründet sein, wenn sich die Menschen darüber verwunderten, daß dieser Dichter selber seine Musik geschrieben hat. Schon Die Feen und Das Liebesverbot sind beachtenswerte dichterische Leistungen, wenn auch nicht in den Einzelheiten der Ausführung, wo die Rücksicht auf die „Oper“ hemmt und verunstaltet, so doch in der Anlage des Ganzen, in der Weise, wie der Verfasser sich der Stoffe, die ihm Gozzi und Shakespeare darreichen, bemächtigt, um sie für eine anders geartete künstlerische Gestaltung umzuarbeiten. Gerade hierin zeigt sich die dichterische Grundkraft. Die Art z. B. wie Wagner Gozzi's Donna serpente zu einem Drama der Erlösung durch die Liebe umgewandelt hat, nicht aber des Weibes bloß aus ihrer Verzauberung, sondern vor allem des treuen Geliebten aus irdischem Jammer zur himmlischen Seligkeit, ist höchst bemerkenswert; und daß er hierdurch die uralte indische Sage ganz unbewußt in ihrer ursprünglichen reinen Gestalt wieder herstellte[1]) beweist uns die ungeheuere Tiefe seines poetischen Blickes. Auch die Art wie im Liebesverbot der Statthalter und Isabella von Shakespeare's Typen abweichen, um der

[1]) Vergl. Rigveda X, 95 und Çatapatha Brâhmana XI, 5, 1.

musikalischen Charakteristik mehr Boden zu geben, wie das Innere ihrer Seelen — das man bei Shakespeare mehr erraten muß — hier, wo ein neues künstlerisches Ausdrucksmittel zur Verfügung steht, gewissermaßen bloßgelegt wird, verleiht selbst dieser Arbeit, die einer oberflächlicheren Stimmung entsprang, ein tieferes Interesse. Wenn ich also Wagner's Worte mir zu eigen mache und mit Nachdruck darauf verweise, daß man seine frühen Werke unmöglich auf ihren Wert schätzen und ihre Bedeutung für des Meisters eigene künstlerische Entwicklung richtig deuten kann, wenn man sie nur als Opern betrachtet, so handelt es sich mir wahrlich um keine eitle Wortklauberei, sondern um eine Einsicht, die ohne etwas kritischen Scharfblick nicht leicht zu erlangen ist. Ich will hiermit darauf aufmerksam machen, daß außer dem Textverfertiger und dem Tonsetzer, die beide infolge der dominierenden Opernabsicht stark befangen bleiben, ein **gestaltender Dichter** hier am Werke ist, der unsere volle Beachtung verdient. Dieser Dichter ist jener Seher, von dem ich in der Kunstlehre gesprochen habe;[1]) die künstlerische Meisterschaft — der „Künstler" — wird erst nach und nach immer vollkommener, denn hier giebt es eine Materie, die der Geist erst überwinden muß; der „Seher" ist aber schon von Anfang an da, seine Kraft ist eine angeborene; und ich meine, wir machen von unserem kritischen Scharfsinn einen nützlicheren Gebrauch, wenn wir in Wagner's „Opern" mit seiner Hilfe den Poeten aufdecken, der nach Ausdruck ringt, als wenn wir auf Unzulänglichkeiten hinweisen, die jeder halbwegs vernünftige Mensch sofort selber bemerken kann.

Rienzi.

Von keiner „Oper" Wagner's gilt das Alles mehr als von Rienzi, und infolge dessen dürfte wohl keines seiner Werke bis zur Stunde so gänzlich unverstanden geblieben, oder vielmehr so falsch verstanden worden sein. Und da nun außerdem die Strichpraxis an sämtlichen Bühnen Rienzi dermaßen verunstaltet hat, daß Wagner's Drama in seiner Entwickelung, Motivierung und Katastrophe vollkommen unverständlich wurde, so mußte man glauben, man habe es hier einfach mit Scribe-Meyerbeer'schen Effekten zu thun, die Wagner so treffend als „Wirkung ohne Ursache" festgenagelt hat. Und in der That, ganz allgemein gilt Rienzi als eine „Oper in Meyerbeer'schem Stile" oder gar als „aus der Schule Meyerbeer's." Nun ist zunächst eine Erinnerung hier sehr am Platze: als Wagner Rienzi dichtete und die zwei ersten Akte der Oper ausführte (wodurch die übrige musikalische Gestaltung bestimmt war), kannte er nur Robert den Teufel; denn Die Hugenotten sind erst 1836 in Paris herausgekommen, und bis nach Königsberg und Riga, wo Wagner in den folgenden Jahren weilte, drang diese Oper nicht so bald. Wer aber darthun wollte, Rienzi sei aus Robert dem Teufel hervorgegangen, würde selbst dem phantasievollsten Leser zu viel zumuten![2]) An welche Operngattung dagegen Rienzi in Wahrheit anlehnt, könnte jeder sofort erkennen, wenn die großen Meisterwerke der echten französischen Schule, die wirkliche „heroische Oper", von unseren Bühnen nicht gänzlich verschwunden wären. Zum Glück wissen wir aus des Meisters Erinnerungen ganz genau, daß es namentlich der Eindruck einer Aufführung von Fernando Cortez unter Spontini's persönlicher Leitung war, die ihn zu der Konzeption des Rienzi begeisterte, und auch von der Musik schreibt er: „Im Rienzi bestimmte mich überall da, wo mich nicht bereits schon der Stoff zur Erfindung bestimmte, der italienisch-französische Melismus, wie er mich zumal aus den Opern Spontini's angesprochen hatte". Das sei also zunächst festgestellt. Denn hören wir auch Wagner mit der ihm eigenen Natürlichkeit und Aufrichtigkeit gestehen:

---

[1]) Vergl. S. 181 fg.

[2]) Meyerbeer's Prophet, auf dessen „Einfluß" man ebenfalls schon öfters hingewiesen hat, wurde zum ersten Male im Jahre 1849 aufgeführt, zwei Jahre nach der Vollendung des Lohengrin! Daß Rienzi die ganze Konzeption des Propheten beeinflußt habe, ist dagegen als höchst wahrscheinlich anzunehmen.

„Bei der Textverfertigung des Rienzi fiel mir im wesentlichen noch nichts Anderes ein, als ein wirkungsvolles Opernbuch zu schreiben; die „große Oper" mit all ihrer szenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit, stand vor mir;" so macht es doch einen ganz gewaltigen Unterschied, ob die „musikalische Pracht" und die „effektreiche Leidenschaftlichkeit", die einen jungen Komponisten zur Nachahmung reizen, diejenigen Meyerbeer's sind, oder dagegen diejenigen Spontini's. Betrachtet man Rienzi bloß als Oper, so dürfte man wohl sagen: Rienzi sei das letzte Werk aus jener französisch-italienischen Schule der großen, heroischen Oper: infolge der angeborenen Bedeutung seines Verfassers ist es auch das größte — wenngleich ohne Zweifel nicht das reifste.

Rienzi ist aber nicht nur eine Oper. Um sich davon zu überzeugen, lese man den Text, den Wagner in den ersten Band seiner Gesammelten Schriften aufgenommen hat, und man nehme darauf den vollständigen Klavierauszug durch, damit man auch die Tondichtung als Ganzes kennen lerne.[1]) Rienzi ist in Wirklichkeit ein gewaltiges dramatisches Werk, eine großartige Tragödie; der Meister hatte recht, hier von einer „großen tragischen Oper" zu sprechen. Ich behaupte, daß als Schöpfer von Gestalten, Wagner in Rienzi fast schon auf der Höhe seiner Meisterschaft steht. Namentlich der Held, Rienzi, kann den Vergleich mit jeder späteren Schöpfung Wagner's getrost bestehen. — Will man die schöpferische Kraft, die der 25jährige Dichter hier bethätigt hat, voll ermessen, so lese man Bulwer's Roman und vergleiche seinen Helden mit dem Wagner's! Man sehe auch genau zu, wie Wagner den ganzen großen, überreichen Stoff bewältigt und zu einem einfachen, leicht übersichtlichen Vorgang verdichtet hat.[2]) Das ist das Werk eines Dichters, eines wirklich großen Dichters. Während Scribe-Meyerbeer nur auf Theatereffekte ausgehen, auf packende Situationen, ist hier nicht eine Handlung, die nicht zur Schilderung des Charakters des Helden beitrüge. „Der Deutsche baut von innen", sagt Wagner; der Deutsche will auch im Drama vor Allem die Seele — das Innere, Verborgene — erkennen; darum konnte auch der künstlerische Genius dieses Volkes nicht eher ruhen, als bis er durch die neue Form des Wort-Tondramas bis in das innerste Herz der Handelnden eingedrungen war. Das Innere ist aber viel einfacher als das Äußere: tausend Zufälligkeiten verschwinden hier, Alles, was Konvention und Mode ist, was nur lokalen oder historischen Sinn besitzt, ist gänzlich ohne Bedeutung. Dadurch erhalten die Gestalten in Wagner's Werken bei aller Wärme und Leidenschaft doch etwas Typisches, Symbolisches, wie es die Kunst seit den Griechen nicht wieder erlebt hatte. Hierauf komme ich bei anderer Gelegenheit zurück; hier wollte ich zunächst nur andeuten, daß Wagner's Rienzi ein anderer sein mußte als Bulwer's, und daß zu einer derartigen Neuschöpfung eine sehr bedeutende Dichterkraft gehört. Ich möchte aber auch noch darauf aufmerksam machen, wie sehr infolge des berührten Umstandes Wagner's Rienzi den Bulwer's übertrifft. Bulwer konnte im Roman nicht anders, als uns in Rienzi, außer dem Helden, der auf Gott vertraut, den praktischen Politiker zu zeigen, den Förderer der Industrie, den abergläubischen Katholiken, den Liebhaber einer reichen Dame u. s. w.; er hat seine Aufgabe vorzüglich gelöst. Wagner dagegen zeigt uns nur die wesentlichsten Züge: die unbedingte, glaubensfrohe Ergebung in Gottes Willen, die begeisternde, aufopfernde Liebe für das Vaterland, die Großmut gegen den Feind, die Strenge gegen sich

---

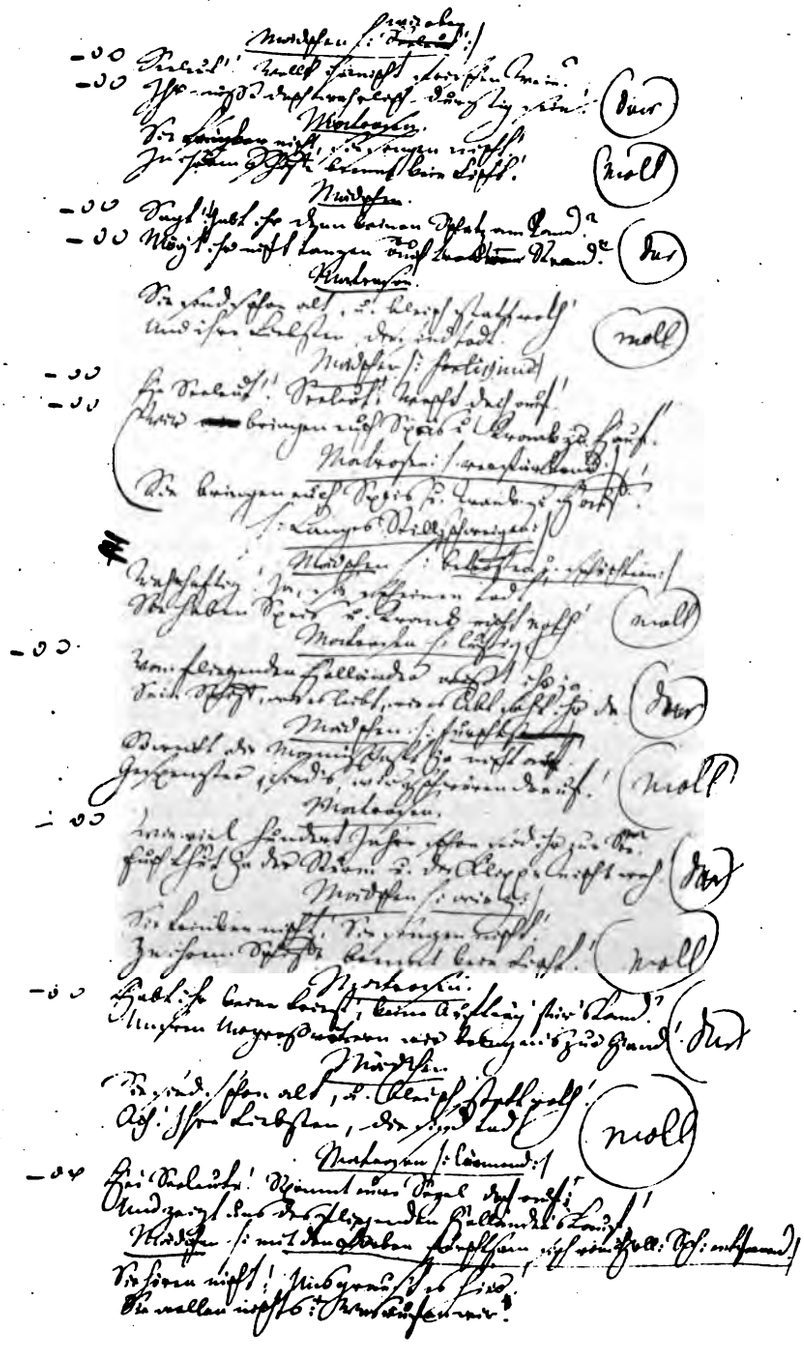
[1]) Nur in Karlsruhe und neuerdings auch in Berlin und München kann man eine Aufführung von Rienzi erleben, aus der eine Kenntnis von Wagner's Drama zu entnehmen ist.

[2]) Näheres hierüber in einem vorzüglichen Aufsatz von Eduard Reuß in den Bayreuther Blättern, Jahrgang 1889, S. 150.

und die Seinen — — — Aber auch dort, wo Rienzi's Individualität im Widerſpruch ſich offenbart: die Prachtliebe und zugleich die Einfalt, der Hochmut gepaart mit Demut u. ſ. w., weiht uns Wagner durch zwei Züge in dieſe Geheimniſſe des innerſten Weſens ein. Wer ſollte nun nicht fühlen, daß wir den Menſchen Rienzi beſſer kennen und einen weit tieferen Blick in ſeine Seele gethan haben durch Wagner's Drama als nach der ganzen ausführlichen Schilderung und nach allen Intriguen des Romans? Wagner hat uns hier, wie Schiller in ſeiner Jungfrau von Orleans, eine wirkliche „Geſchichtsſtunde" gegeben. Denn es iſt einfach unmöglich, Geſchichte nach Dokumenten zu konſtruieren, ich meine hier „Seelengeſchichte"; die äußeren Vorgänge ſind nur Reflexe, ſie kreuzen ſich nach allen Richtungen, und nirgends kommt eine Willensbewegung ganz rein zum Ausdruck; nur der Dichter blickt in die Tiefen der Seele und kann uns die einfache, große Wahrheit zeigen. Und nun die Muſik als Ausdrucksmittel in den Händen dieſes Dichters! Gewiß ſagt uns das Gebet des Rienzi am Anfang des fünften Aktes mehr über dieſen großen Mann als zehn Bände archivariſcher Forſchungen. — Wenn nun trotz alledem gerade in Rienzi eine ſo „auffällige Vernachläſſigung der Diktion und des Verſes" ſtattfindet, daß Wagner ſelber öfters die Aufmerkſamkeit darauf lenkt, ſo macht dieſer Umſtand das Werk zu einer um ſo beſſeren Schule für das Verſtändnis von Wagner's poetiſcher Bedeutung. Uns gelten nämlich gewöhnlich die Zierlichkeit des Verſes, die Wahl der Metaphern, die Verkettung ſchöner Gedanken als die Grundbedingungen einer bedeutenden Dichtung; aber ſehr mit Unrecht; die Grundeigenſchaft des großen Dichters iſt ſeine *Geſtaltungskraft*. Hier nun haben wir den eigentümlichen Fall, daß in einer abſichtlich operntextmäßig ausgeführten, ziemlich achtlos verſifizierten Dichtung dennoch eine großartige Tragödie zur Geſtaltung gelangt. Das mag uns wohl zu denken geben. Die tiefere Erklärung für dieſe auffallende Thatſache iſt in der poetiſchen Macht der Tonſprache zu ſuchen.

Wagner ſagt in der Einleitung zum erſten Band ſeiner Schriften: „Der Rienzi möge ſomit als das *muſikaliſche Theaterſtück* angeſehen werden, von welchem meine weitere Ausbildung zum muſikaliſchen Dramatiker ihren Fortgang nahm". Und in der That, das unterſcheidende Merkmal von Rienzi in Wagner's Lebenswerk iſt, daß faſt der geſamte „Ausdruck" hier der Muſik anvertraut wird. Durch ſeine erſten Bühnenerfahrungen belehrt, glaubte der Meiſter in jenem Augenblick, es ſei unmöglich, das Wort in Verbindung mit der Muſik zur Geltung zu bringen (vergl. I, 2); darum vernachläſſigte er die Diktion (worauf er in ſeinen früheſten Verſuchen Sorgfalt verwendet hatte); der Geſamtausdruck litt aber hierunter nicht, ſondern er wurde jetzt vorwiegend in die Muſik gelegt. Mit den *Worten* gab der Dichter nur eine allgemeine Umrißzeichnung; Alles, was er eigentlich zu ſagen hatte, ſagte er in *Tönen*. — Offenbar knüpft alſo Rienzi direkt an die vorausgehenden Werke, Die Feen und Das Liebesverbot, an, bei denen ebenfalls der muſikaliſche Ausdruck das ſtark vorwiegende Element war. Nur iſt bei Rienzi ein großer Schritt geſchehen „aus dem Unbewußtſein zum Bewußtſein" (um ein Wort Wagner's über Lohengrin auf dieſes in mancher Beziehung nahe verwandte Werk anzuwenden), weil hier mit voller Abſicht und Überlegung der geſamte Ausdruck der Muſik aufgebürdet und dafür die Diktion vernachläſſigt wurde. *Wir ſehen alſo hier den bereits mit voller Meiſterſchaft geſtaltenden Dichter behufs des Ausdrucks dennoch faſt abſoluten Muſiker werden*: das wäre etwa die „Formel" des Rienzi, wenn ein lebendiges Werk jemals in eine Formel ſich einzwängen ließe.[1])

[1]) Eingehenderes über das Verhältnis von Dichtung und Muſik in Rienzi in meinem „Drama R. Wagner's", S. 39 ff. und in verbeſſerter Faſſung in der franzöſiſchen Ausgabe „Le Drame Wagnérien" (Paris, bei Chailley, 1894) p. 70 et suiv.



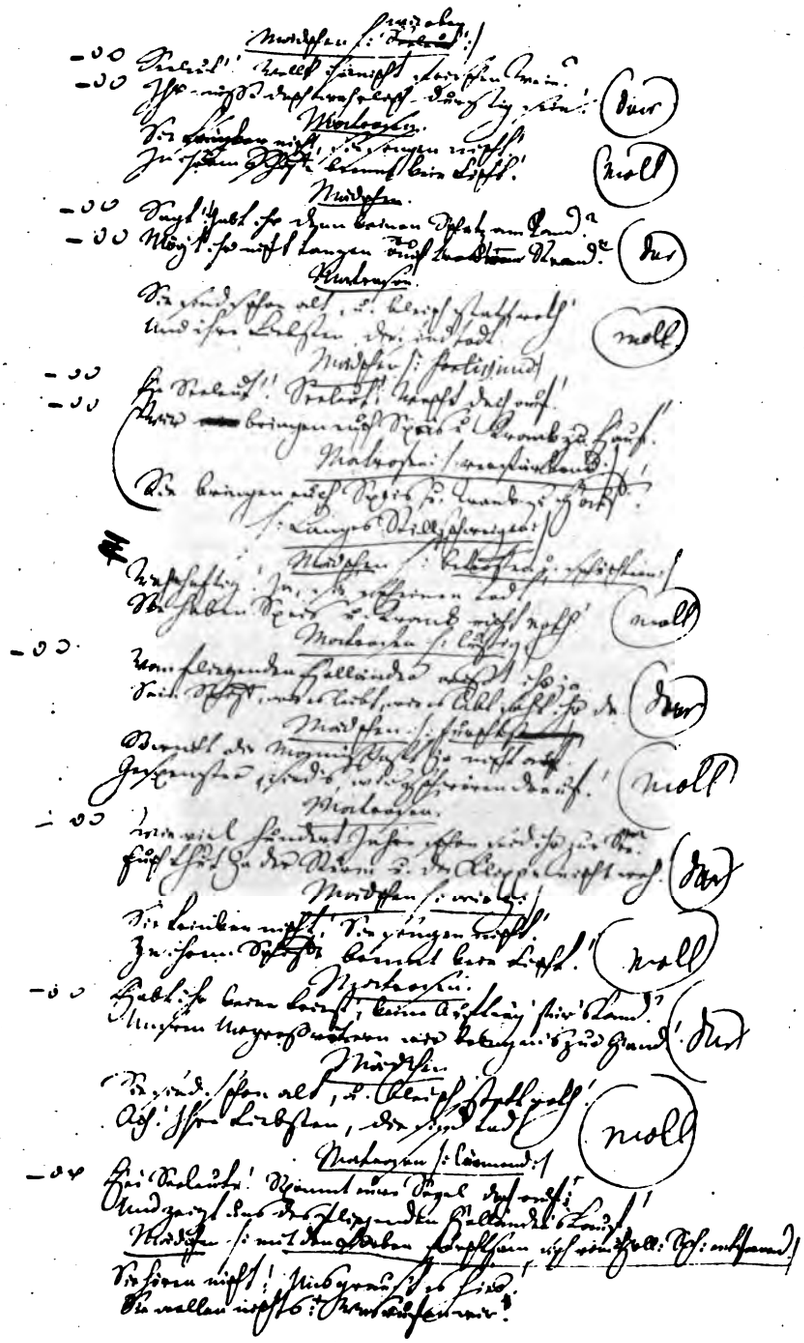
Der fliegende Holländer: Chor aus dem Anfang des dritten Aufzuges. Faksimile nach der Handschrift vom Jahre 1841.

Will man aber Rienzi richtig beurteilen, namentlich auch in seinem Verhältnis zu Wagner's gesamter künstlerischer Entwickelung, so versäume man niemals, das mit ihm zugleich entstandene Werk, Der Fliegende Holländer, daneben zu halten.

Der fliegende Holländer.

Die mir gesteckten Raumgrenzen gestatten mir nicht, den Holländer so ausführlich wie Rienzi zu besprechen. Es ist auch nicht nötig, denn in diesem zweiten in Paris vollendeten Werk — „mit dem sich Wagner", wie er schreibt, „aus allem Instrumental-Musik-Nebel zur Bestimmtheit des Dramas erlöste" (U. 248) — tritt der Dichter doch zu scharf hervor, als daß er übersehen und sein Werk — zur Abwechslung — etwa der Marschner'schen Schule zugezählt werden könnte. Das Merkwürdige, fast Irreführende, ist aber hier zunächst, zwei so gänzlich verschiedene Werke wie Rienzi und der Holländer unmittelbar aufeinanderfolgen zu sehen, und zwar so schnell, daß „die erste Oper kaum beendigt war, als die zweite fast fertig schon vorlag" (I, 4). Diesen Vorgang zu verstehen, halte ich für das einzig Nötige; denn hiermit ist das volle Verständnis der biographischen oder „entwicklungstheoretischen" Bedeutung beider Werke gegeben; alles Übrige, Tiefere, Individuelle muß der unmittelbaren Wirkung des Kunstwerkes von der Bühne herab überlassen bleiben.

„Vom Holländer an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ"; so berichtet der Meister (IV, 328). Ein solcher herausgerissener Satz kann aber zu großen Mißverständnissen führen, und gerade mit diesem Satz aus der „Mitteilung an meine Freunde" ist das häufig geschehen. Man meint, Wagner gestehe selber durch diese Worte, er sei früher nicht Dichter, sondern nur Musiker gewesen; während offenbar das Wort „Dichter" hier in einem eng beschränkten Sinne genommen ist, als Gegensatz zu „Operntextverfertiger". An die Wortdichtung als solche stellt Wagner von nun an dichterische Ansprüche; die Wortdichtung, welche bisher durch die Rücksicht auf Opernbedürfnisse und durch die Sorge um den musikalischen Ausdruck nach allen Seiten hin beschränkt war, tritt von nun an mehr in den Vordergrund. Wie wenig eine prinzipielle Änderung hierdurch angedeutet wird, geht zur Genüge aus der Thatsache hervor, daß Wagner nach Vollendung des Holländers eine historische Oper im Stile Rienzi's entwarf: Die Sarazenin! Der Vorgang ist also nicht so aufzufassen, als sei Wagner plötzlich durch irgend ein Hexenkunststück aus einem „Musiker" zu einem „Dichter" umgewandelt worden, sondern es kommt hierin zuvörderst und zur oberst das Erstarken des Musikers zum Ausdruck. Die Ausführung des „Musikdramas" Rienzi, diese großartigste Kraftäußerung des Musikers, war es, die zur endgültigen Befreiung des Dichters — im Holländer — geführt hatte! Das setzt auch der Meister an einer anderen Stelle seiner „Mitteilung", wo er wieder auf den Holländer zu sprechen kommt, sehr klar auseinander: „Ich war von nun an in Bezug auf alle meine dramatischen Arbeiten zunächst Dichter, und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes ward ich wieder Musiker. Allein ich war ein Dichter, der des musikalischen Ausdrucksvermögens für die Ausführung seiner Dichtungen sich im voraus bewußt war; ich hatte dieses Vermögen so weit geübt, daß ich meiner Fähigkeit, es zur Verwirklichung einer dichterischen Absicht zu verwenden, vollkommen inne war, und auf die Hilfe dieser Fähigkeit beim Fassen dichterischer Entwürfe nicht nur sicher rechnen, sondern in dem Wissen hiervon diese Entwürfe selbst freier nach dichterischer Notwendigkeit gestalten konnte, als wenn ich sie mit besonderer Absicht für die Musik gestaltet hätte. Zuvor hatte ich die Fähigkeit des musikalischen Ausdruckes mir in der Weise anzueignen gehabt, wie man eine Sprache erlernt. Wer eine fremde, ungewohnte Sprache noch nicht vollkommen innehat, muß in Allem, was er spricht, auf die Eigenheit dieser Sprache Rücksicht nehmen; um sich verständlich auszudrücken, muß er



Der fliegende Holländer: Chor aus dem Anfang des dritten Aufzuges. Faksimile nach der Handschrift vom Jahre 1841.

Will man aber Rienzi richtig beurteilen, namentlich auch in seinem Verhältnis zu Wagner's gesamter künstlerischer Entwickelung, so versäume man niemals, das mit ihm zugleich entstandene Werk, Der Fliegende Holländer, daneben zu halten.

Der fliegende Holländer.

Die mir gesteckten Raumgrenzen gestatten mir nicht, den Holländer so ausführlich wie Rienzi zu besprechen. Es ist auch nicht nötig, denn in diesem zweiten in Paris vollendeten Werk — „mit dem sich Wagner", wie er schreibt, „aus allem Instrumental-Musik-Nebel zur Bestimmtheit des Dramas erlöste" (U. 248) — tritt der Dichter doch zu scharf hervor, als daß er übersehen und sein Werk — zur Abwechslung — etwa der Marschner'schen Schule zugezählt werden könnte. Das Merkwürdige, fast Irreführende, ist aber hier zunächst, zwei so gänzlich verschiedene Werke wie Rienzi und der Holländer unmittelbar aufeinanderfolgen zu sehen, und zwar so schnell, daß „die erste Oper kaum beendigt war, als die zweite fast fertig schon vorlag" (I, 4). Diesen Vorgang zu verstehen, halte ich für das einzig Nötige; denn hiermit ist das volle Verständnis der biographischen oder „entwicklungstheoretischen" Bedeutung beider Werke gegeben; alles Übrige, Tiefere, Individuelle muß der unmittelbaren Wirkung des Kunstwerkes von der Bühne herab überlassen bleiben.

„Vom Holländer an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ"; so berichtet der Meister (IV, 328). Ein solcher herausgerissener Satz kann aber zu großen Mißverständnissen führen, und gerade mit diesem Satz aus der „Mitteilung an meine Freunde" ist das häufig geschehen. Man meint, Wagner gestehe selber durch diese Worte, er sei früher nicht Dichter, sondern nur Musiker gewesen; während offenbar das Wort „Dichter" hier in einem eng beschränkten Sinne genommen ist, als Gegensatz zu „Operntextverfertiger". An die Wortdichtung als solche stellt Wagner von nun an dichterische Ansprüche; die Wortdichtung, welche bisher durch die Rücksicht auf Opernbedürfnisse und durch die Sorge um den musikalischen Ausdruck nach allen Seiten hin beschränkt war, tritt von nun an mehr in den Vordergrund. Wie wenig eine prinzipielle Änderung hierdurch angedeutet wird, geht zur Genüge aus der Thatsache hervor, daß Wagner nach Vollendung des Holländers eine historische Oper im Stile Rienzi's entwarf: Die Sarazenin! Der Vorgang ist also nicht so aufzufassen, als sei Wagner plötzlich durch irgend ein Hexenkunststück aus einem „Musiker" zu einem „Dichter" umgewandelt worden, sondern es kommt hierin zuvörderst und zur oberst das Erstarken des Musikers zum Ausdruck. Die Ausführung des „Musikdramas" Rienzi, diese großartigste Kraftäußerung des Musikers, war es, die zur endgültigen Befreiung des Dichters — im Holländer — geführt hatte! Das setzt auch der Meister an einer anderen Stelle seiner „Mitteilung", wo er wieder auf den Holländer zu sprechen kommt, sehr klar auseinander: „Ich war von nun an in Bezug auf alle meine dramatischen Arbeiten zunächst Dichter, und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes ward ich wieder Musiker. Allein ich war ein Dichter, der des musikalischen Ausdrucksvermögens für die Ausführung seiner Dichtungen sich im voraus bewußt war; ich hatte dieses Vermögen so weit geübt, daß ich meiner Fähigkeit, es zur Verwirklichung einer dichterischen Absicht zu verwenden, vollkommen inne war, und auf die Hilfe dieser Fähigkeit beim Fassen dichterischer Entwürfe nicht nur sicher rechnen, sondern in dem Wissen hiervon diese Entwürfe selbst freier nach dichterischer Notwendigkeit gestalten konnte, als wenn ich sie mit besonderer Absicht für die Musik gestaltet hätte. Zuvor hatte ich die Fähigkeit des musikalischen Ausdruckes mir in der Weise anzueignen gehabt, wie man eine Sprache erlernt. Wer eine fremde, ungewohnte Sprache noch nicht vollkommen innehat, muß in Allem, was er spricht, auf die Eigenheit dieser Sprache Rücksicht nehmen; um sich verständlich auszudrücken, muß er

fortwährend auf diesen Ausdruck selbst bedacht sein, und was er sprechen will, absichtlich für ihn berechnen — — — Jetzt hatte ich aber die Sprache der Musik vollkommen erlernt; ich hatte sie jetzt inne wie eine wirkliche Muttersprache — — —" (IV, 386). — Man sieht: der überraschende Abstand zwischen Rienzi, der pomphaften, „musikalisch-massenhaften", fünfaktigen Oper und dem „einaktigen", schmucklosen, herben Holländer verhindert doch nicht, daß gerade diese zwei Werke innigst nahe verwandt sind.

Auf den Holländer werde ich in Verbindung mit Tannhäuser und Lohengrin noch zurückzukommen haben; hier habe ich es für wichtiger gehalten, den gänzlich verkannten Rienzi — der mit Recht als „ein Markstein in der Geschichte der Kunst" bezeichnet worden ist — ausführlicher zu besprechen und einzig auf die Abhängigkeit des ersten „Dichterwerkes" des Meisters (des Holländer) von seinem ausschließlichsten „Musikwerke" (Rienzi) den Nachdruck zu legen. Rienzi ist der Angelpunkt in Wagner's künstlerischer Entwicklung. Aus der richtigen Auffassung dieses Werkes ergiebt sich ein volles und zugleich kritisches Verständnis aller Werke aus der ersten Lebenshälfte, sowohl der ihm vorangehenden als der nachfolgenden.

---

4. Tannhäuser und Lohengrin.

Geschichtliche Daten.

Auch diese zwei Werke hängen durch den Zeitpunkt ihrer allerersten Konzeption eng zusammen. Gleich nach der Vollendung seines Holländer traten die Gestalten des Tannhäuser und des Lohengrin bestimmend vor des Meisters dichterische Phantasie; es war in Paris, im Sommer 1841. Diese Gestalten waren ihm nicht neu, er kannte sie seit seiner Kindheit; wenn sie gerade jetzt wieder vor seinem Blicke auftauchten, um nunmehr so innig mit seinem eigenen Seelenleben zu verwachsen, daß sie nach wenigen Jahren als „neuerfundene und neugestaltete Mythen" in zwei unvergänglichen Meisterwerken der Welt geschenkt werden konnten, so kommt hier unzweifelhaft ein innerer Vorgang zum Ausdruck. Im „Lebensgang" sahen wir ja auch, wie der Aufenthalt in der Fremde die Sehnsucht nach allem Deutschen weckte. Nicht der Zufall hat Wagner alte Sagenbücher in die Hand gespielt, sondern derselbe künstlerische Entwicklungsgang, der zur Wahl des Fliegenden Holländer als Stoff führte, brachte ihn auch dazu, „sich für die Wahl des Stoffes vom historischen Gebiet ein- für allemal zum Gebiete der Sage zu wenden" (VII, 161). Welch geringfügigen Wert die äußeren Momente für den aus innerer Not schaffenden Künstler besitzen, beweist die auffallende Thatsache, daß Wagner, dessen erstaunliche Gedächtniskraft bis ins Alter ungeschwächt blieb, Verschiedenes über seinen Tannhäuser berichtet, was unsere Germanisten nicht anders erklären können als durch die Annahme eines Gedächtnisfehlers. Er sagt nämlich in seiner Mitteilung, vom Jahre 1851, das „deutsche Volksbuch vom Tannhäuser" habe ihm die erste Anregung zu seinem Drama gegeben: es giebt aber gar kein Volksbuch vom Tannhäuser![1]) Außerdem schreibt er: „Was mich aber vollends unwiderstehlich anzog, war die, wenn auch sehr lose Verbindung, in die ich den Tannhäuser mit dem „Sängerkrieg auf Wartburg" in jenem Volksbuche gebracht fand"; nirgends aber, so versichern die Fachmänner, findet eine noch so lose Verbindung dieser beiden Sagenmomente statt, und jener für die ganze Gestaltung von Wagner's Tannhäuser so entscheidende Zug wäre des Meisters ureigene, freie Schöpfung. Das erwähne ich nur nebenbei, um die verschwindend geringe Bedeutung aller solcher „Quellenforschungen" an einem drastischen Beispiel darzuthun; die Quelle des Kunstwerkes ist des Künstlers Herz; mögen die Germanisten und die Mythologen von Wagner sich belehren

[1]) Prof. Dr. Wolfgang Golther in den Bayreuther Blättern, 1889, S. 141.

lassen, das ist gewiß weise von ihnen, — man bilde sich aber nicht ein, daß seine Kunstwerke irgend einer wissenschaftlichen Exegese bedürfen, weder bezüglich ihrer Entstehung, noch damit sie ihre volle Wirkung ausüben. — Noch ehe die Proben zu Rienzi begannen, vollendete Wagner, im Sommer 1842, den ersten Entwurf zu seinem Tannhäuser. Auch diese Thatsache ist von großem Interesse und verdient als Beweis, wie rein innerlich die ganze Entwickelung vor sich ging, besonders betont zu werden. Denn wir sehen, daß Wagner nicht allein seine vier ersten Bühnenwerke mit ihrer so scharf ausgeprägten Individualität und stark kontrastierenden Eigenart vollendet, sondern daß er auch den vollständigen Entwurf zu seinem fünften Werk, Tannhäuser, zu Papier gebracht hatte und die Gestalt des Lohengrin schon im Kopfe trug, ehe er zum erstenmale ein Werk von sich aufführen und somit auch „äußerlich" erleben durfte! Die gesamte Kunstthätigkeit dieser ersten Lebenshälfte, die schrittweise Annäherung an ein nur geahntes, noch nicht klar erfaßtes Ziel — von den Feen bis zu Lohengrin — ist folglich **ein innerer Vorgang**, ein Vorgang im Herzen und im Kopfe des großen Dichters. Darin dürfte auch zum Teil die beispiellose Klarheit des Entwicklungsganges ihre Erklärung finden. Wir können dem Himmel danken, daß das Schicksal keine Berührung zwischen diesem kräftigen, makellosen Kunsttrieb und der Welt zuließ, bis der Künstler zum Mann erstarkt und seiner künstlerischen Bestimmung sich bewußt war. Jetzt trat diese Berührung ein: am 20. Oktober 1842 fand die erste Aufführung des Rienzi statt, am 2. Januar 1843 die erste Aufführung des Fliegenden Holländer; am 1. Februar 1843 wurde Wagner zum Kapellmeister an der Hofoper in Dresden ernannt; wenige Wochen später war die Dichtung zu Tannhäuser vollendet. Die Pflichten des neuen Amtes scheinen die weitere Aufführung des Tannhäuser während eines Jahres unterbrochen zu haben; im Jahre 1844 sehen wir aber den Meister bereits am Werke, und im Frühjahr 1845 ist die Partitur fertig. Die erste Aufführung fand am 19. Oktober 1845 statt, genau drei Jahre nach der des Rienzi. — Im Sommer 1845, noch vor dieser ersten Aufführung des Tannhäuser, war aber Lohengrin schon entworfen worden; im Frühjahr 1846 entstand die Dichtung und von Sommer 1846 bis Sommer 1847 die Musik. Nicht vor dem Jahre 1861, in Wien, sollte Wagner dieses Werk

Königlich Sächsisches Hoftheater.

Sonntag, den 19. October 1845.

Zum ersten Male:

Tannhäuser

und

der Sängerkrieg auf Wartburg.

Große romantische Oper in 3 Akten, von Richard Wagner.

Personen:

Hermann, Landgraf von Thüringen.	— —	Herr Dettmer.
Tannhäuser,	Ritter und Sänger.	Herr Tichatschek.
Wolfram von Eschinbach,		Herr Mitterwurzer.
Walter von der Vogelweide,		Herr Schloß.
Biterolf,		Herr Wächter.
Heinrich der Schreiber,		Herr Curry.
Reimar von Zweter,		Herr Risse.
Elisabeth, Nichte des Landgrafen.	— —	Dem. Wagner.
Venus. — — — —		Mad. Schröder-Devrient.
Ein junger Hirt. — — — —		Dem. Thiele.

Thüringische Ritter, Grafen und Edelleute.
Edelfrauen, Edelknaben.
Aeltere und jüngere Pilger.
Sirenen, Najaden, Nymphen, Bacchantinnen.

Thüringen. Wartburg.
Im Anfange des 13. Jahrhunderts.

Die neuen Costüme sind nach der Anordnung des Herrn Hofschauspieler Heine gefertigt.

Textbücher sind an der Casse das Exemplar für 3 Neugroschen zu haben.

Montag, den 20. October: Richard's Wanderleben. Lustspiel in 4 Akten, von Kettel.
Hierauf: Tanz-Divertissement.

Das Sonntags-Abonnement ist bei der heutigen Vorstellung aufgehoben.

Erhöhete Einlaß-Preise:

Ein Billet in die Logen des ersten Ranges und das Amphitheater . . .	1 Thlr.	10 Ngr.
" " " Fremdenlogen des zweiten Ranges Nr. 14. und 20. .	1 "	10 "
" " " übrigen Logen des zweiten Ranges	1 "	— "
" " " Sperr-Sitze der Mittel- u. Seiten-Gallerie des dritten Ranges	— "	20 "
" " " Mittel- und Seiten-Logen des dritten Ranges . . .	— "	12½ "
" " " Sperr-Sitze der Gallerie des vierten Ranges . . .	— "	10 "
" " " Mittel-Gallerie des vierten Ranges	— "	6 "
" " " Seiten-Gallerie-Logen daselbst	— "	5 "
" " " Sperr-Sitze im Cercle	1 "	— "
" " " Parquet-Logen	1 "	— "
" " " das Parterre	— "	15 "

Die Billets sind nur am Tage der Vorstellung gültig, und zurückgebrachte Billets werden nur bis Mittag 12 Uhr an demselben Tage angenommen.

Der Verkauf der Billets gegen sofortige baare Bezahlung findet in der, in dem untern Theile des Rundbaues befindlichen Expedition, auf der rechten Seite, nach der Elbe zu, früh von 9 bis Mittags 12 Uhr, und Nachmittags von 3 bis 4 Uhr statt.

Alle zur heutigen Vorstellung bestellte und zugesagte Billets sind Vormittags von früh 9 bis längstens 11 Uhr abzuholen, außerdem darüber anders verfüget wird.

Freibillets sind bei der heutigen Vorstellung nicht gültig.

Einlaß um 5 Uhr. Anfang um 6 Uhr. Ende nach 9 Uhr.

Theaterzettel der ersten Aufführung.

fortwährend auf diesen Ausdruck selbst bedacht sein, und was er sprechen will, absichtlich für ihn berechnen — — — Jetzt hatte ich aber die Sprache der Musik vollkommen erlernt; ich hatte sie jetzt inne wie eine wirkliche Muttersprache — — —" (IV, 386). — Man sieht: der überraschende Abstand zwischen Rienzi, der pomphaften, „musikalisch-massenhaften", fünfaktigen Oper und dem „einaktigen", schmucklosen, herben Holländer verhindert doch nicht, daß gerade diese zwei Werke innigst nahe verwandt sind.

Auf den Holländer werde ich in Verbindung mit Tannhäuser und Lohengrin noch zurückzukommen haben; hier habe ich es für wichtiger gehalten, den gänzlich verkannten Rienzi — der mit Recht als „ein Markstein in der Geschichte der Kunst" bezeichnet worden ist — ausführlicher zu besprechen und einzig auf die Abhängigkeit des ersten „Dichterwerkes" des Meisters (des Holländer) von seinem ausschließlichsten „Musikwerke" (Rienzi) den Nachdruck zu legen. Rienzi ist der Angelpunkt in Wagner's künstlerischer Entwicklung. Aus der richtigen Auffassung dieses Werkes ergiebt sich ein volles und zugleich kritisches Verständnis aller Werke aus der ersten Lebenshälfte, sowohl der ihm vorangehenden als der nachfolgenden.

4. Tannhäuser und Lohengrin.

Geschichtliche Daten.

Auch diese zwei Werke hängen durch den Zeitpunkt ihrer allerersten Konzeption eng zusammen. Gleich nach der Vollendung seines Holländer traten die Gestalten des Tannhäuser und des Lohengrin bestimmend vor des Meisters dichterische Phantasie; es war in Paris, im Sommer 1841. Diese Gestalten waren ihm nicht neu, er kannte sie seit seiner Kindheit; wenn sie gerade jetzt wieder vor seinem Blicke auftauchten, um nunmehr so innig mit seinem eigenen Seelenleben zu verwachsen, daß sie nach wenigen Jahren als „neuerfundene und neugestaltete Mythen" in zwei unvergänglichen Meisterwerken der Welt geschenkt werden konnten, so kommt hier unzweifelhaft ein innerer Vorgang zum Ausdruck. Im „Lebensgang" sahen wir ja auch, wie der Aufenthalt in der Fremde die Sehnsucht nach allem Deutschen weckte. Nicht der Zufall hat Wagner alte Sagenbücher in die Hand gespielt, sondern derselbe künstlerische Entwicklungsgang, der zur Wahl des Fliegenden Holländer als Stoff führte, brachte ihn auch dazu, „sich für die Wahl des Stoffes vom historischen Gebiet ein- für allemal zum Gebiete der Sage zu wenden" (VII, 161). Welch geringfügigen Wert die äußeren Momente für den aus innerer Not schaffenden Künstler besitzen, beweist die auffallende Thatsache, daß Wagner, dessen erstaunliche Gedächtniskraft bis ins Alter ungeschwächt blieb, Verschiedenes über seinen Tannhäuser berichtet, was unsere Germanisten nicht anders erklären können als durch die Annahme eines Gedächtnisfehlers. Er sagt nämlich in seiner Mitteilung, vom Jahre 1851, das „deutsche Volksbuch vom Tannhäuser" habe ihm die erste Anregung zu seinem Drama gegeben: es giebt aber gar kein Volksbuch vom Tannhäuser![1]) Außerdem schreibt er: „Was mich aber vollends unwiderstehlich anzog, war die, wenn auch sehr lose Verbindung, in die ich den Tannhäuser mit dem „Sängerkrieg auf Wartburg" in jenem Volksbuche gebracht fand"; nirgends aber, so versichern die Fachmänner, findet eine noch so lose Verbindung dieser beiden Sagenmomente statt, und jener für die ganze Gestaltung von Wagner's Tannhäuser so entscheidende Zug wäre des Meisters ureigene, freie Schöpfung. Das erwähne ich nur nebenbei, um die verschwindend geringe Bedeutung aller solcher „Quellenforschungen" an einem drastischen Beispiel darzuthun; die Quelle des Kunstwerkes ist des Künstlers Herz; mögen die Germanisten und die Mythologen von Wagner sich belehren

[1]) Prof. Dr. Wolfgang Golther in den Bayreuther Blättern, 1889, S. 141.

lassen, das ist gewiß weise von ihnen, — man bilde sich aber nicht ein, daß seine Kunstwerke irgend einer wissenschaftlichen Exegese bedürfen, weder bezüglich ihrer Entstehung, noch damit sie ihre volle Wirkung ausüben. — Noch ehe die Proben zu Rienzi begannen, vollendete Wagner, im Sommer 1842, den ersten Entwurf zu seinem Tannhäuser. Auch diese Thatsache ist von großem Interesse und verdient als Beweis, wie rein innerlich die ganze Entwickelung vor sich ging, besonders betont zu werden. Denn wir sehen, daß Wagner nicht allein seine vier ersten Bühnenwerke mit ihrer so scharf ausgeprägten Individualität und stark kontrastierenden Eigenart vollendet, sondern daß er auch den vollständigen Entwurf zu seinem fünften Werk, Tannhäuser, zu Papier gebracht hatte und die Gestalt des Lohengrin schon im Kopfe trug, ehe er zum erstenmale ein Werk von sich aufführen und somit auch „äußerlich" erleben durfte! Die gesamte Kunstthätigkeit dieser ersten Lebenshälfte, die schrittweise Annäherung an ein nur geahntes, noch nicht klar erfaßtes Ziel — von den Feen bis zu Lohengrin — ist folglich **ein innerer Vorgang**, ein Vorgang im Herzen und im Kopfe des großen Dichters. Darin dürfte auch zum Teil die beispiellose Klarheit des Entwicklungsganges ihre Erklärung finden. Wir können dem Himmel danken, daß das Schicksal keine Berührung zwischen diesem kräftigen, makellosen Kunsttrieb und der Welt zuließ, bis der Künstler zum Mann erstarkt und seiner künstlerischen Bestimmung sich bewußt war. Jetzt trat diese Berührung ein: am 20. Oktober 1842 fand die erste Aufführung des Rienzi statt, am 2. Januar 1843 die erste Aufführung des Fliegenden Holländer; am 1. Februar 1843 wurde Wagner zum Kapellmeister an der Hofoper in Dresden ernannt; wenige Wochen später war die Dichtung zu Tannhäuser vollendet. Die Pflichten des neuen Amtes scheinen die weitere Aufführung des Tannhäuser während eines Jahres unterbrochen zu haben; im Jahre 1844 sehen wir aber den Meister bereits am Werke, und im Frühjahr 1845 ist die Partitur fertig. Die erste Aufführung fand am 19. Oktober 1845 statt, genau drei Jahre nach der des Rienzi. — Im Sommer 1845, noch vor dieser ersten Aufführung des Tannhäuser, war aber Lohengrin schon entworfen worden; im Frühjahr 1846 entstand die Dichtung und von Sommer 1846 bis Sommer 1847 die Musik. Nicht vor dem Jahre 1861, in Wien, sollte Wagner dieses Werk

Königlich Sächsisches Hoftheater.

Sonntag, den 19. October 1845.

Zum ersten Male:

Tannhäuser

und

der Sängerkrieg auf Wartburg.

Große romantische Oper in 3 Akten, von Richard Wagner.

Personen:

Herrmann, Landgraf von Thüringen.	—	Herr Dettmer.
Tannhäuser,	Ritter und Sänger.	Herr Tichatschek.
Wolfram von Eschinbach,		Herr Mitterwurzer.
Walter von der Vogelweide,		Herr Schloß.
Biterolf,		Herr Wächter.
Heinrich der Schreiber,		Herr Curty.
Reimar von Zweter,		Herr Risse.
Elisabeth, Nichte des Landgrafen.	—	Dem. Wagner.
Venus.	—	Mad. Schröder-Devrient.
Ein junger Hirt.	—	Dem. Thiele.

Thüringische Ritter, Grafen und Edelleute.
Edelfrauen, Edelknaben.
Aeltere und jüngere Pilger.
Sirenen, Najaden, Nymphen, Bachantinnen.

Thüringen. Wartburg.
Im Anfange des 13. Jahrhunderts.

Die neuen Costüme sind nach der Anordnung des Herrn Hofschauspieler Heine gefertigt.

Textbücher sind an der Casse das Exemplar für 3 Neugroschen zu haben.

Montag, den 20. October: Richard's Wanderleben. Lustspiel in 4 Akten, von Kettel.
Hierauf: Tanz-Divertissement.

Das Sonntags-Abonnement ist bei der heutigen Vorstellung aufgehoben.

Erhöhete Einlaß-Preise:

Ein Billet in die Logen des ersten Ranges und das Amphitheater	1	Thlr.	10 Ngr.
" " " Fremdenlogen des zweiten Ranges Nr. 14. und 20.	1	"	10 "
" " " übrigen Logen des zweiten Ranges	1	"	— "
" " " Sperr-Sitze der Mittel- u. Seiten-Gallerie des dritten Ranges	—	"	20 "
" " " Mittel- und Seiten-Logen des dritten Ranges	—	"	12½ "
" " " Sperr-Sitze der Gallerie des vierten Ranges	—	"	10 "
" " " Mittel-Gallerie des vierten Ranges	—	"	8 "
" " " Seiten-Gallerie-Logen daselbst	—	"	5 "
" " " Sperr-Sitze im Cercle	1	"	— "
" " " Parquet-Logen	1	"	— "
" " " das Parterre	—	"	15 "

Die Billets sind nur am Tage der Vorstellung gültig, und zurückgebrachte Billets werden nur bis Mittag 12 Uhr an demselben Tage angenommen.

Der Verkauf der Billets gegen sofortige baare Bezahlung findet in der, in dem untern Theile des Handhaus befindlichen Expedition, auf der rechten Seite, nach der Elbe zu, früh von 9 bis Mittags 12 Uhr, und Nachmittags von 3 bis 4 Uhr statt.

Alle zur heutigen Vorstellung bestellte und zugesagte Billets sind Vormittags von früh 9 bis längstens 11 Uhr abzuholen, außerdem darüber anders verfüget wird.

Freibillets sind bei der heutigen Vorstellung nicht gültig.

Einlaß um 5 Uhr. Anfang um 6 Uhr. Ende nach 9 Uhr.

Theaterzettel der ersten Aufführung.

selber erleben, nachdem er inzwischen Tristan und Isolde und die Hälfte des Nibelungenringes geschaffen hatte; auch hier also hatte die Entwickelung — jener letzte Schritt vom Unbewußtsein zum Bewußtsein — innerlich stattgefunden.

Die Geschichte der allmählichen Verbreitung dieser beiden Werke — Tannhäuser und Lohengrin — bis sie, in viele fremde Sprachen übersetzt, fast die ganze Welt erobert hatten, gehört zur Geschichte unseres Jahrhunderts, kaum aber zur Biographie Wagner's, und zwar um so weniger, als die Opern, die zu so beispielloser Popularität gelangt sind, mit den Dramen, die der Meister beabsichtigt hatte, durchaus nicht identisch sind. Wer Tannhäuser und Lohengrin nur auf Opernbühnen gesehen hat, kennt diese Werke gar nicht, denn er kennt nur ein Zerrbild von ihnen. Hiermit spreche ich nicht eine eigene „überspannte" Ansicht aus, sondern ich wiederhole nur, was Wagner häufig selber gesagt hat. Von den ersten Aufführungen seines Tannhäuser in Dresden gesteht er, die Erinnerung daran sei ihm „ein Grauen" (II. 233); von anderweitigen Aufführungen dieses Werkes berichtet er Band IX, S. 253: „Ich glaube bescheiden anerkennen zu müssen, daß der Erfolg meines Tannhäuser auf den deutschen Theatern bisher nur noch auf einem Gefallen an lyrischen Details beruhte, während mir bei den von mir gekannten Aufführungen dieser Oper stets noch der, in einem gewissen Sinne beschämende Eindruck verblieb, den Tannhäuser, wie ich mir ihn gedacht, gar nicht zur Darstellung gebracht zu sehen, sondern nur dies und jenes aus meiner Partitur, von welcher das meiste, nämlich eben das Drama, als überflüssig beiseite gelassen wurde". An Roeckel schreibt Wagner, die Aufführungen des Tannhäuser und Lohengrin „blieben für ihn künstlerisch ohne alles Interesse"; an Liszt: „Als ich Tannhäuser und Lohengrin dem Theaterschacher übergab, habe ich sie verstoßen: sie sind von mir verflucht worden, für mich zu betteln und — nur noch Geld zu bringen!" Immer wieder bittet Wagner seine Freunde, ihm nichts über Aufführungen seiner Werke zu berichten; am 1. März 1870 sagt er: „nichts wenigstens zu erfahren, ist jetzt meine einzige Stellung zu allen Aufführungen meiner Werke"; und im Jahre 1878 schreibt der Meister aus Bayreuth: „Wenn Jene da außen durch Aufführungen meiner Werke in ihren großen Städten geärgert werden, so mögen sie dagegen versichert sein, daß dies nicht zu meinem Vergnügen geschieht" (X, 33). Aus der Verbreitung und Beliebtheit dieser Werke können wir also nur auf die zaubermächtige Wirkung ihrer Musik schließen und auch auf die unnennbare, geheimnisvolle Macht vollendeter, harmonischer Schönheit, die, wie das Auge Siegfried's, „selbst durch die Lügengestalt leuchtend zu uns strahlt". Erst in allerletzter Zeit, 1891, 92 und 94, haben, auf der Bayreuther Festspielbühne, Aufführungen des Tannhäuser und Lohengrin stattgefunden, „wie der Meister sie sich gedacht hatte"; auf sie komme ich im vierten Kapitel zurück. Zur Illustration dieses — vielleicht nicht allen Lesern sofort begreiflichen — Verhältnisses können Wagner's eigene Erfahrungen in Zürich dienen. Auf Wunsch der dortigen Theaterleitung brachte er im Jahre 1852 seinen Fliegenden Holländer zur Aufführung; hierüber berichtet er an Uhlig: „Die erste Aufführung klärte mich bereits darüber auf, daß ich alle Illusionen für das Drama aufgeben und mich einzig damit begnügen mußte, daß ich das Stück „Oper", das noch im Fliegenden Holländer steckt, gehörig zur Geltung brächte". Und in einer weiteren Stelle desselben Briefes erklärt er, er gebe zu, daß der Holländer „auch als Oper wirken könne" (II. 184). War das nun des Autors eigene Erfahrung, konnte er selber unseren Operntheatern nicht einmal das viel einfachere Drama des Holländers zum Verständnis bringen, so kann man sich leicht vorstellen, wie es auf allen Theatern seinem Tannhäuser und seinem Lohengrin erging, welche von Kapellmeistern einstudiert und von Regisseuren in Szene gesetzt wurden, die von Wagner's dramatischen Absichten keine Ahnung hatten. Nicht

Tannhäuser im Venusberg. Nach dem Gemälde von E. Kaempffer.

also den Triumph dieser Werke ist es nötig, hier zu betonen, sondern viel eher die Thatsache, daß, wie Wagner selber sagt, „ihr Erfolg auf einem Mißverständnis beruht", die Thatsache, daß die Welt diese zwei gewaltigen Dramen eigentlich noch gar nicht kennt, meistens sogar kaum ahnt. — Vielfach hört man noch heute die früher weitverbreitete Redensart: „ich gehe bis Lohengrin mit, weiter nicht". Das ist eine pure Illusion unschuldiger Seelen. Wer das sagt, geht nicht bis zu den Feen, wer weiß, vielleicht nicht einmal bis zum Schäferspiel „mit"! Er ist einfach ein von der Opernseuche infizierter Mensch, der sich an Melodien berauscht, gleichviel unter welcher Marke sie ihm dargereicht werden; der verunstaltete, verkrüppelte Lohengrin ist gerade noch gut genug für ihn. Das hehre Drama Lohengrin aber, das Werk Richard Wagner's, das zu den ewig schönen, unvergänglichen Schöpfungen des menschlichen Geistes gehört, das ahnt er gar nicht, sonst könnte er das banale, sinnlose und empörende Wort nicht sprechen.

Verhalten der Kritik.

Noch eines muß ich aber bezüglich dieser enormen Popularität Tannhäusers und Lohengrins bemerken. Die jetzige Generation glaubt meistens, nur die späteren Werke Wagner's seien auf Widerstand gestoßen, die früheren nicht; aus dieser angeblichen Sachlage werden dann die verschiedensten Argumente über Schwerverständlichkeit u. s. w. gezogen. Es ist aber eher das Gegenteil wahr. Bei dem unbeeinflußten Publikum hat allerdings jedes gut aufgeführte Werk sofort Begeisterung erweckt, Tristan ebenso wie Tannhäuser, Die Meistersinger ebenso wie Lohengrin; gegen die Kritik und gegen die Urteile der Zunftmusiker haben aber Tannhäuser und Lohengrin einen viel härteren und längeren Strauß auszufechten gehabt als die späteren Werke. Ja, nicht einmal der „Oper" Rienzi erging es besser; als sie in Berlin 1847 gegeben wurde, berichtete die Neue Zeitschrift für Musik über den großen Erfolg, fügte aber hinzu: „Gleichwohl wird sich die Oper schwerlich lange auf unserem Repertoire halten; denn die Kritiker sind mit aller Macht dagegen zu Felde gezogen". Will man nun wissen, wie die Kritik zu Felde zog? „Die Leute — — — werden jetzt durch Gendarmen ins Opernhaus getrieben, damit die Oper Rienzi nicht vor leeren Bänken gegeben werde. Man hat bereits den Vorschlag gemacht, die gefangenen Polen in den Rienzi zu schicken, — — — Myroslawsky soll ganz blaß vor Schreck geworden sein, als man ihm den Entschluß verkündet hat, ihn durch Rienzi zum Geständnis zu bringen. Auf diese Art wäre Rienzi doch zu etwas gut!" (Signale, im November 1847.) Das sollte 30 Jahre lang der Ton der Presse in Bezug auf Wagner bleiben! Der berühmte Musiktheoretiker Moritz Hauptmann urteilte über die Tannhäuser-Ouverture: „ich halte sie für ein ganz verunglücktes, ungeschickt konzipiertes Produkt — — — ganz gräßlich, unbegreiflich, ungeschickt, lang und langweilig — — — wer so ein Ding machen und stechen lassen kann wie diese Ouverture, dessen Künstlerberuf scheint mir sehr wenig entschieden". Noch im Jahre 1870 bezeichnete die selbe „Autorität" Wagner's Bühnenwerke als „Kunstnichtse" und „absurdes Herumgefasel im Metrischen und Harmonischen".[1]) Und über Lohengrin — dieses Werk, welches Liszt „ein einziges unteilbares Wunder — — das höchste und vollendetste Kunstwerk" nannte — durfte noch im Jahre 1866, also 20 Jahre nach seiner Vollendung, die gesamte Berliner Presse Urteile wie die folgenden fällen: die Musik zu Lohengrin sei „die zum Prinzip erhobene Formlosigkeit — — ein frostiges, Sinn und Gemüt gleichmäßig erkältendes Tongewinsel — — ein Abgrund der Langeweile — — melodisch-leer (!) — — jedes Gefühl für das Edle und Würdige in der Kunst reagiere gegen eine solche Verhöhnung des innersten Wesens der Musik u. s. w.". Trotz des Andrangs des Publikums behauptete ein Kritiker: „Weder für die mystischen Beziehungen

[1]) Die „Grenzboten" waren es, die sich die Verbreitung dieses Blödsinns angelegen sein ließen.

der Handlung, noch für die kindlich stammelnde Sprache der Musik hat sich ein großer Kreis von Verehrern gefunden".[1]) Während 30 und mehr Jahren begegnen wir auch überall derselben stereotypen ironischen Redensart: „nur eine kleine Schar Auserwählter ist befähigt, alle die gepriesenen Schönheiten des Werkes aufzufinden und zu genießen"; zuerst taucht diese Redensart in der Neuen Zeitschrift für Musik vom Jahre 1846 auf und bezieht sich auf Tannhäuser! Zuletzt mußte in Bezug auf Tannhäuser die Kritik nachgeben; dann hieß es aber: „die wirkliche Gunst, in der Tannhäuser steht, überträgt sich insoweit auch auf den Lohengrin, daß — — trotzdem — — u. s. w." Dann giebt die Kritik zu, auch Lohengrin sei ein Meisterwerk, sogar ein „geniales Meisterwerk", — zur Erlangung dieser Einsicht haben die größten deutschen Blätter allerdings durchschnittlich 25 Jahre gebraucht! Aber Tristan! das sei dagegen eine entschiedene Verirrung. Später bekommt Tristan den Stempel des Meisterwerkes; der Ring ist aber ganz unleugbar eine Monstrosität. Und so geht es weiter. Unter dem Einfluß dieser leitenden Zeitungen stimmten die meisten Menschen in den selben Ton ein. Wilhelm Lübke z. B., der vielgenannte Kunsthistoriker, hörte zufällig in Heidelberg eine Aufführung der Meistersinger, eine einzige; sofort verkündete er in einem der gelesensten Blätter deutscher Zunge: „die ganze Partitur sei nicht so viel wert, wie ein einziges Lied von Gumpert"! — Dieser ganzen Jämmerlichkeit erwähne ich hier zunächst, um darzuthun, daß der Widerstand gegen Wagner nie vom Publikum ausgegangen ist, sondern immer von der Kritik und von den leitenden „Kunstkreisen"; die Stimmung gegen Wagner, die dann bei so vielen Gebildeten gefunden wurde, die unsinnigen Behauptungen, die noch heute im Gange sind über seine Werke und über seine Person, das ist alles nur das künstliche Produkt jenes Federkrieges; hoffentlich trägt diese Einsicht dazu bei, uns allen über den Wert unserer Presse die Augen zu öffnen. Es ist aber außerdem wichtig zu wissen, daß während Lohengrin z. B. etwa ein Vierteljahrhundert heftig bekämpft wurde, Tristan zehn Jahre nach den namenlosen Schmähungen, die sein Erscheinen begrüßt hatten, die „Lieblingsoper" der Münchener geworden war; der Ring des Nibelungen war schon fünf Jahre nach seiner ersten Aufführung nicht nur über alle größeren Bühnen Deutschlands, sondern fast ganz Europas, im Triumph gezogen; zu Parsifal schließlich strömten von Anfang an die Menschen aus allen Weltteilen nach Bayreuth. — Man schenke also der Märe von dem leichteren Erfolg der früheren Werke keinen Glauben.

Diese Behauptung hängt nämlich mit jener gänzlich haltlosen anderen zusammen, Wagner habe bis zu Lohengrin sehr schöne Opern geschrieben, nach seiner Verbannung jedoch sei er in „nebelhafte Theorien" bezüglich eines „Gesamtkunstwerkes" hineingeraten, er sei auf einmal von einer Reformwut erfaßt worden, u. s. w. u. s. w. Das ist Alles vollkommen aus der Luft gegriffen; es giebt gar keinen Bruch, keinen Sprung, keine plötzliche Abschwenkung in Wagner's künstlerischer Entwicklung. Wir haben gesehen, wie er in seinen vier ersten Bühnenwerken, einem ganz instinktiven Triebe folgend — der Sehnsucht nämlich, genau das zum Ausdruck zu bringen, was es ihn als Dichter auszusprechen drängte – wir haben gesehen, wie er Schritt für Schritt seinem Ziele näher kam: nicht zwei dieser Werke sind sich ähnlich, jedes ist ein besonderes, neues Glied in der Entwickelungsreihe. Mit Tannhäuser und Lohengrin wurde diese Entwickelung nunmehr abgeschlossen: „erst an dem vollendeten Tannhäuser und endlich an dem vollendeten Lohengrin bin ich mir über eine Richtung vollkommen klar geworden, in die mich unbewußter Instinkt trieb" (Bf. an Liszt vom 22. Mai 1851). Diese ganze Entwicklung hat —

[1]) Noch ausführlichere Citate findet man in Tappert's Richard Wagner, S. 57 ff.; sie sind alle aus den größten Berliner Zeitungen.

trotzdem sie instinktiv und von einer positiven Erfahrung zur anderen nur fortschritt — nach den strengsten Gesetzen der Logik stattgefunden; ich wüßte nicht, wo man in der Geschichte der Kunst etwas Ähnliches fände; zu erklären ist das Phänomen wohl nur durch die ungewöhnliche Energie von Wagner's Charakter, die ihn gewissermaßen von der Welt abschied und ihn mit der Atmosphäre seines eigenen Thuns und Hoffens umgab. Es findet aber ebensowenig eine Änderung in der Richtung statt zwischen Lohengrin und den folgenden großen Werken der zweiten Lebenshälfte; jetzt ist sich der Meister „vollkommen klar geworden": nicht aber klar über ein neues Ideal, über eine neu zu erstrebende Kunstgattung, sondern klar über das, was er erreicht hat. Jene angeblich spätere „Richtung" hatte er ja mit seiner Tragödie aus den Gymnasialjahren und mit dem darauffolgenden Schäferspiel eingeschlagen. Mit Bewußtsein blickt er aber jetzt erst, nach Vollendung des Lohengrin — ja sogar, wie wir sehen werden, erst etwas später — über die ganze Reihe zurück; jetzt erst versteht er sich selber, und wird er infolgedessen Herr jener inneren Notwendigkeit, der er zwar auch fernerhin gehorchen muß, von der er sich aber nicht mehr blind lenken läßt, sondern der er nunmehr mit vollbewußter Meisterschaft die Wege weist. Es wäre höchst sonderbar, wenn wir die Werke seiner ersten Lebenshälfte umsomehr bewundern wollten, je mehr sie der bewußten, freien Meisterschaft sich nähern, um das vollendete Werk seiner Mannesreife dann geringer zu schätzen! Ebenso sonderbar ist allerdings jene andere, jetzt namentlich in Frankreich sehr verbreitete Auffassung, nach welcher alle Werke, die Tristan vorangehen, nur historischen Wert besitzen sollen; es ist das ein engherziger, widerlich unkünstlerischer Dogmatismus, als ob man dekretieren wollte, die Blume sei schöner als die Knospe, das lachende Kind und der begeisterte Jüngling verdienten keine Beachtung neben dem Manne. — Wagner sagt irgendwo, es sei leichter, Die Meistersinger gut aufzuführen, als Tannhäuser; vielleicht ist es auch leichter, die Schönheiten seiner letzten Werke voll zu empfinden, als die der früheren. Die früheren sind eben wirklich Knospen ähnlich; manches ruht da verborgen, unentwickelt. In Tannhäuser und Lohengrin beginnt aber diese Knospe aufzublühen; gerade diese beiden Werke vereinigen die Vorzüge der noch unbewußten Jugend mit denen der erlangten Meisterschaft.

Biographische Bedeutung.

Mit Tannhäuser und Lohengrin betreten wir ein litterarisch viel bebautes Gebiet. Alle frühesten Wagnerschriftsteller — Liszt, Müller, Pohl — Alle haben Broschüren über Tannhäuser geschrieben. Von 1849 bis heute haben die sagenwissenschaftlichen, historischen, musikalischen, poetischen Kommentare nie zu erscheinen aufgehört. Eine solche Thatsache ist höchst beachtenswert; denn hat es in der Masse auch manches Minderwertige gegeben, mischt sich heutzutage auch geschäftliche Spekulation häufig darein — von Liszt bis Ferdinand Pfohl wurde doch vieles Schöne und Tiefe über Tannhäuser geschrieben. Ähnliches gilt für Lohengrin. Vielfach spottet man über die Wagnerlitteratur; man sollte eher daraus einsehen lernen, wie tief und anhaltend die Anregungen sind, die aus des Meisters Kunstwerken geschöpft werden, und die den Wunsch nach weiterer Belehrung, nach tieferem Eindringen wecken. Hier habe ich mich mit diesen exegetischen Versuchen nicht weiter abzugeben; ich begnüge mich damit, für Tannhäuser und Lohengrin noch einmal vor allem auf Liszt[1]) hinzuweisen. — Ungleich wichtiger als alle solche Versuche ist, was uns Wagner selber über die Entstehung dieser Werke in seiner „Mitteilung an meine Freunde" sagt. Er verknüpft hier das rein Künstlerische mit den innersten Seelenerfahrungen und entrollt dabei ein Bild seines Werdens, wie eben nur er es konnte; ich werde nicht die herrliche

[1]) Gesammelte Schriften, Bd. III, 2. Abteilung „Richard Wagner" (Leipzig, bei Breitkopf & Härtel, 1881. Dieser Band ist einzeln zu haben.

Schrift — vielleicht die ergreifendste aus seiner Feder — zerpflücken, sondern verweise den Leser darauf. Mir bleibt nur übrig, in Anknüpfung an das früher Ausgeführte einige Worte über die Bedeutung des Tannhäuser und des Lohengrin in dem künstlerischen Entwicklungsgang des Meisters zu sagen.

Nicht lange nach der Vollendung des Lohengrin schrieb Wagner in einem Brief: „Meine Richtung habe ich eingeschlagen *als Musiker*, der von der Überzeugung des unerschöpflichsten Reichtumes der Musik ausgehend, das höchste Kunstwerk, nämlich: *das Drama*, will".[1]) In jener Stelle über den Fliegenden Holländer, die ich am Schluß des vorigen Abschnittes citierte, sagte er dagegen: „ich war *ein Dichter*, der des musikalischen Ausdrucksvermögens für die Ausführung seiner Dichtungen sich im voraus bewußt war". Man sieht deutlich ein, Musiker und Dichter sind eine Person; der größere Nachdruck liegt aber entschieden auf dem Worte „Musiker", und in jenem selben Briefe erklärt der Meister, warum: „Seitdem in unserer Zeit die Helden der absoluten — das heißt: von der Dichtkunst losgetrennten — Musik, und endlich namentlich Beethoven die Ausdrucksfähigkeit dieser Kunst, zumal durch das Orchester, zu einer völlig neuen, früher, und selbst von Gluck kaum noch geahnten, künstlerischen Potenz erhoben haben, wird allerdings der Einfluß der Musik auf das Drama von Wichtigkeit geworden sein, da sie natürlicherweise Anspruch auf Entfaltung ihres Reichtumes zu machen hat. *Das Drama selbst mußte also für den Ausdruck sich erweitern*, und diese, dem Reichtum musikalischen Ausdruckes entsprechende Fähigkeit in ihm zu entdecken und fortzubilden, schien mir *lediglich dem Musiker selbst möglich zu sein*". In diesen Worten: „das Drama mußte für den Ausdruck sich erweitern", liegt zugleich die Bedeutung dieser letzten Periode der Entwicklung eingeschlossen.

Ganz naiv — also ganz künstlerisch — war Wagner von der gegebenen Form der Oper ausgegangen; daß er Dramen — wirkliche *Dramen* — schaffen wollte, haben wir aus seiner frühesten Entwickelung und auch aus seiner ganzen Art dichterisch und musikalisch zu gestalten deutlich entnommen; die konventionelle Form der hergebrachten Oper — mit ihren Arien, Kavatinen, Ritornellen, Duetten, Terzetten, Chören am Anfang und am Schluß jedes Aktes — hatte er aber als ein Gegebenes, Feststehendes angenommen. Hierdurch wurde jedoch offenbar seinem Drange nach dichterischer Gestaltung, nach Vermählung des Gedankens mit der Empfindung Gewalt angethan; der Dichter war beschränkt und — mehr als bloß das — er sah sich auf eine gerade für die „Entfaltung des musikalischen Reichtumes" gefährliche Bahn gedrängt. Denn die Musik kann nichts Spezielles, Zufälliges, Äußerliches ausdrücken, sondern nur die Seele, das Innere. Damit also die Dichtung dem einzig natürlichen Drange der Musik nach „Entfaltung ihres Reichtumes" entgegenkomme, muß nicht die Handlung reicher, sondern im Gegenteil *einfacher*, dafür aber *tiefer* gestaltet werden. Hier allerdings, in den geheimsten Tiefen der Seele, eröffnet sich dem Dramatiker — aber „lediglich wenn er Musiker ist" — ein unermeßliches und ganz neues dramatisches Gebiet; dagegen sind alle die pomphaften Aufzüge und die sensationellen Szenen wie sie, dem Melodrama entnommen und auf das äußerste getrieben, die stehende Faktur der Oper geworden sind, gar nicht der für die Entfaltung der Musik geeignete Stoff. Beim Anhören des Rienzi sagte auch sofort der alte Spontini von Wagner: „C'est un homme de génie, mais déja il a plus fait qu'il ne peut faire"; eine wirklich treffende Kritik, da der „Mann von Genie" hier der Musik als Organ des Ausdrucks eine That zugemutet hatte, welche sie nicht im stande ist, *allein* zu voll-

[1]) Bf. vom 17. Januar 1849 an Freiherrn von Biedenfeld. In Faksimile-Druck bei H. Springer in Leipzig.

bringen; sie hatte ja eigentlich das ganze Drama geben sollen, wenigstens den ganzen „Ausdruck". Insofern hatte auch gewiß die Entwickelung bis Rienzi nach einer falschen Richtung hin stattgefunden, dafür aber, wie wir schon gesehen haben, nicht nur die Erfahrung des Künstlers bereichert, nicht nur ihm nahegelegt, daß dieser Weg nicht der richtige sei, sondern sie hatte ihm den positiven Dienst geleistet, seine Handhabung des musikalischen Ausdruckes bis zur vollen Meisterschaft ausreifen zu lassen. Und erst diese Meisterschaft in der Handhabung des musikalischen Ausdruckes verlieh ihm die Macht, nunmehr „das Drama zu erweitern", nunmehr die „dem Reichtum musikalischen Ausdruckes entsprechende Fähigkeit im Drama zu entdecken und fortzubilden". Erst als Wagner ganz Musiker geworden war, konnte er mit Erfolg „das höchste Kunstwerk, nämlich: das Drama" wollen; denn das vollendetste Drama, das deutsche Drama, kann „lediglich der Musiker" wollen.

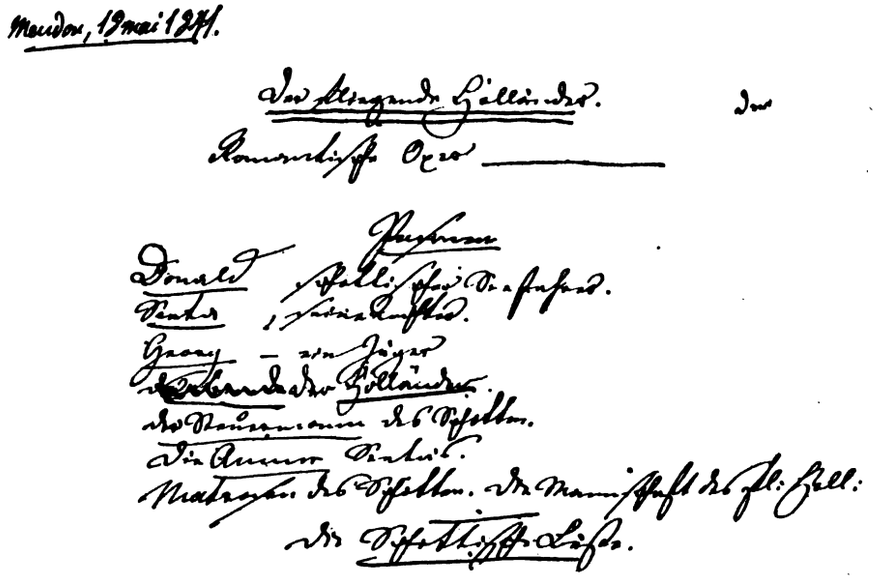
Ich glaube nun, wir geraten keineswegs in das künstlich Systematische, wenn wir die drei auf Rienzi folgenden Werke — Der Fliegende Holländer, Tannhäuser und Lohengrin — als die Werke betrachten, in welchen jene vom Musiker entdeckte „Fähigkeit des Dramas" fortgebildet, in welchen das Drama — noch halb unbewußt, und darum gewissermaßen mehr tastend als prinzipiell — erweitert wurde. Sehen wir von dem inneren und eigenen Wert eines jeden dieser Werke ab, da wir ja diesen Kunstwert als ein Absolutes zu erachten haben, so erscheint mir diese allmäliche Erweiterung des Dramas als ihre klare Bedeutung in dem Entwicklungsgang des Meisters.

Wir könnten uns auf Wagner selbst berufen, um die Behauptung aufzustellen, Tannhäuser sei ein großer Fortschritt über den Fliegenden Holländer und Lohengrin ein merklicher Fortschritt über Tannhäuser. Allzu großes Gewicht möchte ich allerdings auf diese Auffassung nicht legen — jenes schönen Wortes Schopenhauer's eingedenk: „Die Kunst ist überall am Ziel". Jedoch, die allmähliche formale Vervollkommnung, das heißt also, die allmählich stattfindende Entfernung von der vorgefundenen Opernschablone zu der neuen, freien, vom jedesmaligen Stoff abhängigen Form des neuen Dramas ist zu auffallend, als daß sie geleugnet werden könnte. „Das unwillkürliche Wissen von jener traditionellen Opernform", schreibt Wagner, „beeinflußte mich noch bei meinem Fliegenden Holländer so sehr, daß jeder aufmerksam Prüfende erkennen wird, wie sie mich hier oft noch für die Anordnung meiner Szenen bestimmte; und erst allmählich, mit dem Tannhäuser, und noch entschiedener im Lohengrin, also nach immer deutlicher gewonnener Erfahrung von der Natur meiner Stoffe und der ihnen nötigen Darstellungsweise, entzog ich mich jenem formellen Einflusse gänzlich, und bedang die Form der Darstellung immer bestimmter nur nach der Erfordernis und der Eigentümlichkeit des Stoffes und der Situation" (IV, 392). Diese Form der Darstellung zergliedert sich ganz natürlich in zwei Bestandteile: die Wortdichtung und die Tondichtung.

Wie allmählich nun die Wortdichtung sich von der festgesetzten Opernform entfernte, ist besonders deutlich zu sehen. In der ersten Handschrift der Dichtung zum Fliegenden Holländer (datiert Meudon 18. Mai bis 28. Mai 1841),[1]) die fast wörtlich mit der bekannten endgültigen Fassung übereinstimmt,[2]) ist nicht bloß die äußere, sichtbare Einteilung in Szenen beibehalten, sondern die drei Szenen des ersten Aktes z. B. sind betitelt: „Introduktion", „Arie" und „Szene, Duett und Chor"; der Schluß des zweiten Aktes, vom Eintritt des Holländers an, ist überschrieben: „Szene, Duett und Terzett"; u. s. w.

[1]) Die Einsicht in diese Handschrift verdanke ich dem freundlichen Entgegenkommen des Herrn Alexander Ritter.

[2]) Nur spielt das Stück an der schottischen, nicht an der norwegischen Küste, was einige Namenänderungen erklärt: Daland hieß Donald und Erik Georg. In einem noch früheren Prosaentwurf wird die Trägerin der Hauptrolle Anna — nicht Senta — benannt!



Faksimile aus der ersten Handschrift der Dichtung zum „Fliegenden Holländer".

Wie frei auch der Meister sich innerhalb der sich selbst gesteckten Grenzen bewegen mag, in diesen Titeln kommt doch eine Befangenheit zum Ausdruck. Auch daß jeder der drei Akte mit einem Chor beginnt, ist eine alte Operngewohnheit; nach dem Holländer hat Wagner fast nie mehr einen Chor am Anfang eines Aufzuges angebracht. Von weit eingreifenderer Bedeutung als diese rein formelle Unselbständigkeit ist aber eine andere Eigenschaft der Holländer-Dichtung, die der Meister ebenfalls als Befangenheit bezeichnet. Zwei Eigenschaften liegen nämlich einem guten Drama zu Grunde: die haarscharfe Bestimmung seines Gegenstandes und die erschöpfende Darstellung dieses Gegenstandes. Wagner meint nun, in seinem Holländer sei „vieles noch unentschieden, das Gefüge der Situationen meist noch verschwimmend . . .", es sei Alles nur „in weitesten, vagesten Umrissen gezeichnet", u. s. w. Dieses Urteil dürfte Manchen etwas hart erscheinen; wenigstens tritt das Hauptmotiv: die Erlösung des Sünders durch die Liebe der keuschen Jungfrau — „treu bis in den Tod" — in scharfem Relief hervor. Unleugbar ist dagegen, daß dieses gewaltige dramatische Motiv gar nicht erschöpfend behandelt wird, und dies ist die eigentliche Befangenheit des Dichters. Dieser wußte noch nicht, was er später so klar erkannte, daß die Mitwirkung der Tonkunst: „den Atem der Dichtkunst zu ungeahnter Fülle ausdehnen würde" (II, 185). Der Fliegende Holländer ist echte, tiefe Dichtkunst, das Werk ist ein Drama im vollsten Sinn des Wortes, und die Gestalt des „bleichen Seemannes" steht so groß und plastisch greifbar vor uns da, wie irgend eine spätere des Meisters — und wie irgend eine frühere der dramatischen Kunst. Das Ganze ist aber doch nur eine Skizze; denn das Bezeichnende des neuen Dramas ist, daß es die Vorgänge in der innersten Seele, jenen künstlerischen Gehalt der „Gedanken" erschöpfend darstellen kann, — und in dem Holländer geschieht das nicht. Der innere Mensch und mit ihm die Musik kommen hier wirklich zu kurz: der Dichter entwirft Gestalten ganz nach ihrem Herzen, unterläßt aber dann ihre weitere Ausführung. Aus den Windeln der Oper hatte dieser Dichter sich eben nur halb losgewunden und wagte es noch nicht, sich auf seinem eigenen Gebiete frei zu bewegen. Die „dem Reichtum des musikalischen Ausdruckes entsprechende Fähigkeit des Dramas", die notwendige „Erweiterung" desselben, wurde

von ihm erst geahnt, noch nicht klar erkannt. — Zu einem kritischen Verständnis der Dichtungen zu Tannhäuser und Lohengrin in ihrer Bedeutung als Entwickelungsstufen zum bewußten neuen Drama ist nun vor allem die ganz klare und scharfe Auffassung der besprochenen Vorzüge und Mängel des Fliegenden Holländers vonnöten. Sie genügt sogar vollkommen und macht ein analytisches Zergliedern jener herrlichen folgenden Werke überflüssig. In ihnen sehen wir den Dichter sich immer mehr von der Opern-Schablone entfernen, um immer mehr der vollkommenen künstlerischen Form des Wort-Tondramas sich zu nähern. Das Prinzip dieser Form ist aber: „die Kraft der Darstellung auf wenige, immer wichtige und entscheidende Momente der Entwickelung zu konzentrieren; bei diesen wenigen Szenen aber, in denen jedesmal eine entscheidende Stimmung sich zur vollen Geltung zu bringen hat, darf der Dichter in der Ausführung mit einer bereits in der Anlage wohl berechneten, den Gegenstand erschöpfenden Ausdauer verweilen“ (vergl. IV, 391). Wenige Momente und diese wenigen Momente erschöpfend behandeln: dieses Prinzip kommt in den drei vorliegenden Werken immer bewußter zur Anwendung. Die Reduzierung auf wenige Momente ist gleich im Fliegenden Holländer um so auffallender, als der überreiche Rienzi unmittelbar vorangegangen war; dagegen fehlt hier, im Holländer, die erschöpfende Behandlung. Im Tannhäuser sind die dramatischen Momente wieder viel zahlreicher, wir finden aber hier in dem ganzen zweiten und dritten Akt eine erschöpfende Behandlung dieser Motive, dieser inneren Handlung, wie sie der Meister früher nie gewagt hatte.[1]) Der Fortschritt in der Entfernung von den Opernformeln ist auffallend: in dem ganzen Werk kommt ein einziges Duett vor; die Chöre erhalten eine hohe dramatische Bedeutung und treten nicht ein einzigesmal unmotiviert opernhaft auf, wie z. B. der Spinnerinnenchor im Holländer. — — — In Lohengrin könnte man zuerst geneigt sein, eine rückläufige Bewegung anzunehmen, namentlich wenn man die vielen Chöre auf unseren Operntheatern aufgeführt sieht. Bei der Aufführung in Bayreuth bekommt man allerdings einen ganz anderen Begriff von der dramatischen Absicht dieser Chöre. Und wenden wir uns der Betrachtung des Ganzen zu, so müssen wir gestehen, hier wurde ein Wunder vollbracht: eine Handlung, die viel mehr Nebenmotive mit sich führt, als Wagner später geduldet hätte, — ich meine, eine Handlung, die schon durch ihre Konzeption eine sehr reiche „opernmäßige“ Erscheinung bedingt, wird hier auf so wenige und so plastisch deutliche Momente reduziert, daß ein Kind sie sofort auffaßt. Von allerkompetenster Seite ist behauptet worden, die gesamte Weltdichtung besitze keine so klare, einfache und zugleich drastisch-dramatische Exposition wie den ersten Akt von Lohengrin! — Und hier muß ich, wenn auch nur im Vorbeigehen, auf das Moment der Sichtbarkeit in Wagner's Dramen die Aufmerksamkeit lenken. Ein Stocktauber versteht die Handlung des Lohengrin in allen ihren Hauptzügen vollkommen durch den bloßen Eindruck der Bühnenbilder. Das hängt mit der wesentlichsten Eigenschaft der neuen dramatischen Form zusammen. Die Musik kann nämlich nichts Zufälliges, durch Intriguen Geknüpftes, auf willkürlichen Konventionen Beruhendes zum Ausdruck bringen, sondern allein das „rein Menschliche“, das allen Menschen Gemeinsame; dieses „rein Menschliche“ ist aber auch allen Menschen ohne Erklärung unmittelbar verständlich. Je mehr also ein Drama auf die einfachen, reinmenschlichen Motive beschränkt wird, um so sichtbarer wird die dargestellte Handlung werden. Gesicht und Gehör ergänzen sich hier; wir lernen Wagner's Wort verstehen: „Ich hätte meine Dramen gern als ersichtlich gewordene Thaten der Musik bezeichnet“ (IX, 364). Auf das „Reinmenschliche“ als einzigen

[1]) Die erschöpfende Behandlung des Motivs im ersten Akt fand erst durch die im Jahre 1860 neu komponierte Venusbergszene statt; hierdurch wurde also das dramatische Gleichgewicht hergestellt.

legitimen Gegenstand des Wort-Tondramas komme ich bald zurück; hier wollte ich nur — ohne jegliche theoretische Betrachtung daran zu knüpfen — auf die Thatsache hinweisen, daß Wagner's Dramen immer sichtbarer, immer plastischer werden. Er ist der „Seher", der, bei allmählich wachsender Künstlerschaft, das Bild in seinem Innern immer vollkommener auf die Bühne zu projizieren versteht.[1]) Man sieht auch, wie es um die Weisheit jenes berühmten kritischen Urteils steht: Wagner sei weder ein großer Dichter, noch ein großer Musiker, wohl aber ein „dekoratives Genie";[2]) denn, um jene Reihe von Bildern, die den sichtbaren Leib des Lohengrin-Dramas ausmachen, auf die Bühne werfen zu können, muß man sie erst mit dem inneren Auge erschaut haben, und wer das kann, besitzt die allerhöchste dichterische Kraft: die Gestaltungskraft. Alles wahre Dichten, von Homer bis Dickens, ist „Sehen"; von einem Manne zu sagen, er sei ein Genie in Bezug auf das Sehen, dennoch aber kein Dichter, ist also eine contradictio in adjecto, wie sie schreiender gar nicht gedacht werden kann. — In Lohengrin erleben wir nun, wie gesagt, die Zurückführung eines an das Historische und Massenhafte streifenden Dramas auf seine einfachsten, reinmenschlichen Motive, die dann auch eine fast erschöpfende Behandlung erfahren. Und wir sehen, wie in diesen drei Werken — Der Fliegende Holländer, Tannhäuser und Lohengrin — der Musiker jene „dem musikalischen Ausdruck entsprechende Fähigkeit des Dramas" nach und nach „fortbildet".

Betrachten wir nun die spezielle Tondichtung, so werden wir eine ähnliche Progression vom Holländer an wahrnehmen; es ist auch gar nicht anders möglich, da Musiker und Dichter der eine, selbe, nach Ausdruck ringende Poet waren. Wir hörten Wagner sagen: „Vom Holländer an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ".[3]) Mit genau demselben Recht hätte er aber erklären können: „von hier an beginnt meine Laufbahn als dramatischer Musiker, mit der ich die des Verfertigers von Opernmusik verließ". In beiden Behauptungen liegt etwas Einseitiges, nur bedingt Aufzufassendes. Denn Wagner war von allem Anfang an Dichter, und von allem Anfang an hatte er die Neigung, seiner Tondichtung die einheitliche symphonische Form zu geben. Schon in jenem frühen Versuch, Die Hochzeit, sahen wir ein ausgesprochen musikalisch-dichterisches und zur symphonischen Verwertung vorzüglich geeignetes Motiv;[4]) in Rienzi hatte diese instinktive Anlage bereits eine hohe Ausbildung erfahren. Es war aber noch immer kein über das ganze Drama ausgebreitetes symphonisches Gewebe, welches zugleich die äußere Einheit bewerkstelligt und die innere Einheit der Handlung dem Gefühl unmittelbar darthut. Wie die weitere Ausbildung hier geschah, will ich in des Meisters eigenen Worten erzählen: „Auch auf dieses Verfahren, das in seiner beziehungsvollen Ausdehnung über das ganze Drama nie zuvor angewandt worden ist, bin ich nicht durch Reflexion, sondern einzig durch praktische Erfahrung, und durch die Natur meiner künstlerischen Absicht, hingeleitet worden. Ich entsinne mich, noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung des Fliegenden Holländers schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akte entworfen und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stücke legte ich unbewußt den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Dramas, wie es vor meiner Seele stand; und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie

[1]) Vergl. den Abschnitt „Kunstlehre", S. 182.

[2]) Dieses Urteil wurde gelegentlich der ersten Aufführung des Lohengrin in Wien, 1859, ausgesprochen; seitdem hat sein Urheber es zurückgezogen; es lebt aber das gefeite Leben solcher „geistvollen" Aphorismen.

[3]) Siehe S. 231.

[4]) Siehe Seite 217.

eine „dramatische Ballade" zu nennen. Bei der endlichen Ausführung der Komposition breitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne weiter es zu wollen, nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Hauptstimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor mir. Ich hätte mit eigensinniger Absicht willkürlich als Opernkomponist verfahren müssen, wenn ich in den verschiedenen Szenen für dieselbe wiederkehrende Stimmung neue und andere Motive hätte erfinden wollen; wozu ich, da ich eben nur die verständlichste Darstellung des Gegenstandes, nicht aber mehr ein Konglomerat von Opernstücken im Sinne hatte, natürlich nicht die mindeste Veranlassung empfand. — Ähnlich verfuhr ich nun im Tannhäuser und endlich im Lohengrin; nur daß ich hier nicht von vornherein ein fertiges musikalisches Stück wie jene Ballade vor mir hatte, sondern das Bild, in welches die thematischen Strahlen zusammenfielen, aus der Gestaltung der Szenen, aus ihrem organischen Wachsen aus sich selbst erst schuf, und in wechselnder Gestalt überall da es erscheinen ließ, wo es für das Verständnis der Hauptsituation nötig war. Außerdem gewann mein Verfahren, namentlich im Lohengrin, eine bestimmtere künstlerische Form durch eine jederzeit neue, dem Charakter der Situation angemessene, Umbildung des thematischen Stoffes, der sich für die Musik als größere Mannigfaltigkeit der Erscheinung auswies, als dies z. B. im Fliegenden Holländer der Fall war, wo das Wiedererscheinen des Themas oft noch nur den Charakter einer absoluten Reminiscenz (in welchem Sinne dies schon vor mir bei anderen Komponisten vorgekommen war) hatte" (IV, 393). Das ist die Entstehung und das Werden des symphonischen Gewebes in Wagner's Werken, mit seinem wunderbaren Unterbau von thematischen Gebilden, so unglücklich „Leitmotive" getauft und so grausam, durch Analyse, ihres poetischen Duftes beraubt. — Von genau derselben Wichtigkeit war die Ausbildung eines anderen Elementes des Tonkörpers: der Sprachversmelodie, wie Wagner sie nannte. „Die Melodie mußte ganz von selbst aus der Rede entstehen; für sich, als reine Melodie, durfte sie gar keine Aufmerksamkeit erregen, sondern dies nur so weit, als sie der sinnlichste Ausdruck einer Empfindung war, die eben in der Rede deutlich bestimmt wurde" (IV, 396). Auch hier geschah die Befreiung aus der konventionellen Opernmelodie nur allmählich; im Holländer, gesteht Wagner, habe ihn der gewohnte Melismus für den Sprachausdruck noch sehr beeinflußt, in Tannhäuser und Lohengrin habe er sich diesem Einflusse immer bestimmter entzogen. — Hand in Hand mit diesen Errungenschaften, nicht willkürlich ersonnen, sondern bedingt durch den mit organischer Notwendigkeit für das neue Drama sich ausbildenden neuen Stil, entwickelten sich nun auch nach und nach Prinzipien der harmonischen Charakteristik, der Bedeutung der Tonarten und der Instrumentation, die in eben demselben Maße von den in der „absoluten Musik" geltenden Gesetzen abwichen, wie die Regeln des gesprochenen Dramas von denen der stummen Pantomime abweichen.

Zur näheren Belehrung über diese die musikalische Technik interessierenden Fragen verweise ich auf Wagner's Schriften,[1]) und, für Tannhäuser und Lohengrin im besonderen, auf das schon öfters genannte Buch Franz Liszt's, in welchem selbst der musikalische

[1]) Vor allen auf die hier oft angeführte Mitteilung an meine Freunde (1851) und dann besonders auf den Aufsatz: Über die Anwendung der Musik auf das Drama (1879). Von den sog. „Wagnerforschern" ist wohl M. Alfred Ernst derjenige, der auf diesem Gebiete am weitesten vorgedrungen ist und das größte Vertrauen verdient: sein Hauptwerk L'Art de Richard Wagner (Bd. I: L'oeuvre poétique, Bd. II: L'oeuvre musicale) ist Allen auf das wärmste zu empfehlen, die gern in das Innere des musikalisch-dichterischen Gewebes von Wagner's Dramen weiter eindringen wollen.

Laie durch die eingehende Analyse von Instrumentation, Harmonisation und Melodieführung für die wunderbare Struktur des Tongebäudes Verständnis gewinnt. Eines wird auch der in musikalischer Technik gar nicht Bewanderte verstehen: nämlich, daß diese verschiedenen und so tief eingreifenden Neuerungen zu einer immer größeren Formvollendung der Tonschöpfungen führen mußten. Denn eine Form ist um so vollendeter, je weniger sie aus der Willkür des schaffenden Künstlers hervorgeht, und je zwingender sie seiner Phantasie von dem Stoff als die ihm einzig entsprechende Gestaltung aufgenötigt wird. In der Oper herrscht aber die Willkür fast unbeschränkt; ihr Gesetz ist: car tel est mon bon plaisir. Die sogenannte „Opernform" war eine Schablone, eine durch willkürliche Annahmen festgesetzte Schablone; eine wirklich künstlerische Form war sie nie. Diese Form mußte nun Wagner für sein Wort-Tondrama von Grund aus schaffen, — nicht erfinden, wohl aber auffinden. Man nennt Wagner einen „Reformator der Oper": eine irrigere Bezeichnung ist kaum denkbar für den Mann, der schon in jungen Jahren erkannt hatte: „Nur aus der vollständigen Umkehrung des bisherigen Verfahrens bei der Oper, könnte einzig das Richtige geleistet werden". Dagegen hatte er bereits in Lohengrin seine eigene ganz neue, von der „Oper" nie auch nur vorgeahnte Form zu solcher Vollkommenheit ausgearbeitet, daß Liszt schreiben konnte: „Die Musik dieser Oper hat als Hauptcharakter eine solche Einheit der Konzeption und des Stils, daß es in derselben keine melodische Phrase und noch viel weniger ein Ensemblestück oder überhaupt irgend eine Stelle giebt, welche getrennt vom Ganzen in ihrer Eigentümlichkeit und in ihrem wahren Sinne verstanden werden kann. Alles verbindet, alles verkettet, alles steigert sich. Alles ist mit dem Gegenstand auf das engste verwachsen und kann nicht von demselben losgelöst werden."[1]) — Je einheitlicher aber Wagner's Werke wurden, je mehr ihre Form einer geradezu unbegreiflichen Vollendung sich näherte, umsomehr klagten die Musiker über Formlosigkeit, Willkür, Ikonoklasm, u. s. w. Ich habe schon die grotesk-monströse Dummheit citiert: die Musik zu Lohengrin sei „die zum Prinzip erhobene Formlosigkeit"! Hierbei berief man sich nicht bloß auf die alleinseligmachende Schablone der Oper, deren „geschlossene Formen" (d. h. also deren Formlosigkeit als Ganzes) man schmerzlich entbehrte, sondern namentlich auf den Kodex der absoluten Musik, von dem Wagner so entschieden abwich. Und diese Kritiker wollten und konnten gar nicht begreifen, daß gerade hier, bei Wagner, das Gesetz herrsche, dort aber, in der absoluten Musik, nur die zur Tyrannei erhobene Willkür! Daß bei Wagner jede Modulation nicht allein dramatisch gerechtfertigt, sondern auch dramatisch geboten war, konnten Leute allerdings nicht einsehen, die sich eigensinnig darauf versteiften, das Drama als ein Nebensächliches zu betrachten. — — — Wenn ich nun auf diesen mit Blindheit geschlagenen Unverstand hinweise, so geschieht das mit dem Zweck, den Leser darauf aufmerksam zu machen, daß nichts bei Wagner bewundernswerter ist als gerade die Vollkommenheit der Form. In dem Wesen der Sache liegt es aber bedingt, daß diese Vollkommenheit sich am unwiderleglichsten in der Tondichtung offenbart. Wagner ist vielleicht der einzige, der als echter Geistesverwandter Johann Sebastian Bach's bezeichnet werden könnte, weil wir bei diesen beiden Männern die selbe ungeheure — bis zur Schroffheit sich steigernde — Kühnheit in der Anwendung des musikalischen Ausdrucks finden, zugleich aber eine derartige technische Vollendung bis in die letzte, scheinbar gleichgültigste Einzelheit, daß ihre Partituren mehr wie Wunderwerke der Natur als wie Erzeugnisse eines menschlichen Gehirns uns anmuten. Man hat fast die Illusion, als sei das Element der Willkür hier ganz aufgehoben.

[1]) a. a. O. S. 137.

Vom rein biographischen Standpunkt aus kann man also Tannhäuser und Lohengrin als die Werke betrachten, in denen die durch den Fliegenden Holländer eingeschlagene „neue Richtung“ — nämlich die Richtung auf die bewußte „Erweiterung des Dramas“ — für den dichterischen und den musikalischen Ausdruck fortgebildet und zu hoher Vollkommenheit gebracht wurde. Hierbei war, wie schon von den Feen an, der Musiker stets dem Dichter um etwas voraus. In dem folgenden Abschnitt werde ich zeigen, wie erst nach Vollendung des Lohengrin dem Meister die letzte volle Aufklärung über die Wahl und die Behandlung der dichterischen Stoffe im Tondrama zu teil wurde. Dieser letzte Schritt des Dichters zum bewußten Erfassen einer neuen dramatischen Form konnte eben erst geschehen — das wird der Leser jetzt schon ohne weitere Erklärung verstehen — als der Tondichter die vollendete Meisterschaft erreicht hatte: dieses geschah aber durch Lohengrin.

Dekoration aus Tannhäuser, von Professor M. Brückner in Koburg.

Die vier großen Entwürfe.

Wo der Künstler vermittelt und auswählt, ist das Werk seiner Thätigkeit noch nicht das Kunstwerk; sein Verfahren ist vielmehr das der Wissenschaft, der suchenden, forschenden, daher willkürlichen und irrenden. Erst da, wo die Wahl getroffen ist, wo diese Wahl eine notwendige war und das Notwendige erwählte, — da also, wo der Künstler sich im Gegenstande *selbst* wiedergefunden hat, wie der vollkommene Mensch sich in der Natur wiederfindet, — erst da tritt das Kunstwerk in das Leben, erst da ist es etwas Wirkliches, sich selbst Bestimmendes, Unmittelbares.

Richard Wagner.

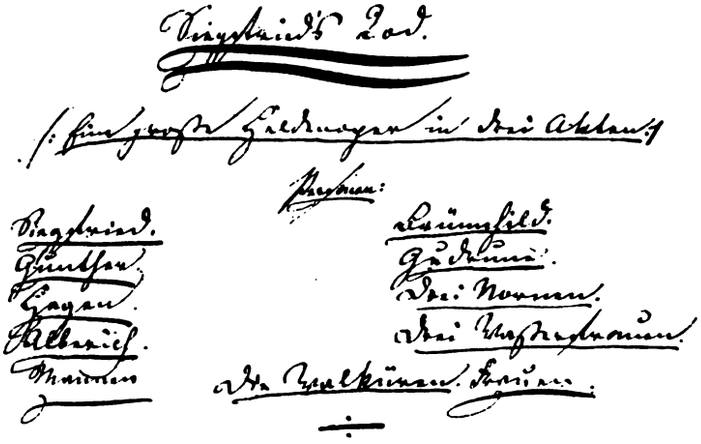
Ist die „Oper" möglich?

Im August des Jahres 1847 hatte der Meister seinen Lohengrin vollendet. Auch hier noch war er sich durchaus nicht bewußt, daß er sich mit diesem Werke von der alten Opernform losgesagt und eine neue Gestalt des Dramas geschaffen hatte. Noch während der Komposition des dritten Aktes schrieb er an einen Freund: „Meine jetzigen und nächsten Arbeiten gelten mir nur als Versuche, *ob die Oper möglich sei*". Jedoch, wie dieser Satz zeigt, der Zweifel war schon aufgekeimt! Der Frage: „ob die Oper möglich sei", kann unmöglich eine andere Bedeutung beigelegt werden als diese: „ob das Werk, das *ich* ersehne und erstrebe, innerhalb des Opernrahmens möglich sei". Gerade der vollendete Lohengrin scheint Wagner in diesem Zweifel sehr bestärkt zu haben;

denn nun begann für ihn eine mehrjährige Übergangszeit. Der Drang zur schöpferischen Thätigkeit erlahmte nicht etwa; im Gegenteil, kräftiger als je machte er sich fühlbar; die Art aber, in der dieser Drang sich äußerte, gleichsam nach den verschiedensten Richtungen hin tastend, deutet auf eine ungewöhnliche innere Erregung. „Mit Lohengrin nimmt die alte Opernwelt ein Ende; der Geist schwebt über den Wassern, und es wird Licht!“ Das sagte Liszt im Jahre 1858; inzwischen war es ja Licht geworden und ein so klarer Geist wie Liszt erkannte leicht diese hohe Bedeutung des Lohengrin; so ganz von selbst war aber die Erleuchtung nicht gekommen. Ehe der Meister den Entschluß faßte, sich endgiltig von der Oper hinwegzuwenden, ehe er die Grundbedingung des neuen Kunstwerkes klar erfaßte, fuhr er auch *nach* Lohengrin doch noch fort zu versuchen, „ob die Oper möglich sei?“ — und aus der fieberhaften Art, in der das geschah, empfinden wir die Verzweiflung des Künstlers, welcher täglich deutlicher erkennt, *sein* Kunstwerk sei als „Oper“ unmöglich, und dennoch erfordere es unbedingt die Mitwirkung der Tonsprache, das heißt also, des ganzen *nur* auf der Opernbühne vorhandenen Apparates. Für den dramatischen Dichter bedeutete diese Zeit die Krisis seines Lebens.

In dem einen einzigen Jahre 1848 — jenem selben Jahre, in welchem er seinen ausführlichen *Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters* ausarbeitete, und in welchem er auch politischen Fragen seine Aufmerksamkeit widmete und seine Beredsamkeit lieh — sehen wir Wagner mit nicht weniger als vier verschiedenen dramatischen Plänen, in vier ganz verschiedenen Richtungen, beschäftigt: Friedrich der Rotbart, Siegfried's Tod, Jesus von Nazareth, Wieland der Schmied.

„Friedrich der Rotbart“ war als großes *historisches* Drama gedacht, „das in fünf Akten Friedrich vom ronkalischen Reichstage bis zum Antritt seines Kreuzzuges darstellen sollte“. Dieser Entwurf ist in Wagner's Gesammelte Schriften nicht aufgenommen worden, nur der Niederschlag der weitausholenden historischen Studien, zu denen der Plan Veranlassung gegeben hatte, ist uns in der Schrift „Die Wibelungen: Weltgeschichte aus der Sage“ aufbewahrt. — „Siegfried's Tod“ ist ein großes *mythologisches* Drama, das Bruchstück eines Versuches, den ganzen Nibelungenmythos dramatisch zusammenzufassen. „Ehe ich Siegfried's Tod dichtete, entwarf ich den ganzen Mythos in seinem großartigen Zusammenhang“, berichtete Wagner später an Uhlig, „jene Dichtung war nun der — unserem Theater gegenüber von mir als zu ermöglichen gedachte — Versuch, eine Hauptkatastrophe des Mythos mit der Andeutung jenes Zusammenhanges zu geben“



Faksimile aus der Originalhandschrift des ersten Entwurfs zu *Siegfried's Tod*, vom Jahre 1848.

Siegfried und Fafner.

Nach dem Oelgemälde von Hermann Hendrich.

Mit Rahmenzeichnung von Otto Eckmann.

„Fafner: Haſt du Uebermut?
Siegfried: Mut oder Uebermut — was weiß ich?
Doch dir fahr' ich zu Leibe,
lehrſt du das Fürchten mich nicht!"
(Siegfried, Akt II.)

Zeitschrift für Physik

Band 96 Heft 11-12 Seite 781-784

Verlag von Julius Springer in Berlin

Eingegangen am 5. Juli 1935

Physikalisches Institut der Universität Leipzig

Inhalt dieser Zeitschrift darf nicht ohne Genehmigung des Verlages vervielfältigt werden.

(U. 118). Beides, sowohl den vollständig ausgeführten Text zu dieser „Großen Heldenoper“[1]) als auch die Skizze zur Dramatisierung des ganzen Mythos, vom Raub des Rheingoldes an, findet der Leser im zweiten Band der Gesammelten Schriften. — „Jesus von Nazareth“ liegt uns in einer höchst interessanten Gestalt vor:[2]) nach einer ziemlich ausführlichen Prosa-Skizze des fünfaktigen Schauspiels folgen „Ausführungen“ des Meisters, die weniger den Charakter dramatischer Einfälle haben als ausführlicher Dissertationen über alle in diesem Stücke berührten Probleme, z. B. über die Liebe, über Gesetz und Sünde, über die Bedeutung des Todes, über das Göttliche im Menschen u. s. w.; zuletzt finden wir die vielen eigenhändig aus der Bibel abgeschriebenen Citate, die für ein eingehendes Studium der heiligen Schrift Zeugnis ablegen. Man sieht, es handelt sich hier um ein ausgesprochen philosophisches und religiöses Drama.[3]) — Ganz anderer Art wiederum ist „Wieland der Schmied“, ein Werk, welches erst im Jahre 1849 festere Gestalt gewann und erst 1850 ausführlich entworfen wurde. Gleichviel ob Wagner diesen Stoff nach den älteren skandinavischen Quellen oder nach Simrock's neuer und sehr freier Umdichtung gestaltet haben mag,[4]) es handelt sich hier nicht um einen umfassenden Mythos, wie bei Siegfried's Tod, sondern um eine jener sagenhaften Gestalten, bei denen der symbolische Untergrund — wie beim Holländer, Tannhäuser und Lohengrin — der scharfen Individualisierung keinen Abbruch thut.

Es beschäftigten also des Meisters Phantasie zu gleicher Zeit: ein historisches, ein mythologisches, ein philosophisches und (wie Wagner früher gesagt hätte) ein „romantisches“ Drama! Und dazu kamen noch Projekte, die, wie es scheint, bis zu der festeren Gestalt geschriebener Entwürfe nicht ausreiften: vor allem ein „Achilleus“, also ein klassisches Drama, und außerdem mehrere komische Stoffe. — Man sieht, wie wenig — oder vielmehr wie ganz und gar nicht — theoretisch und systematisch Wagner zu Werke ging. Zwischen einem Theoretiker und Wagner ist genau derselbe Unterschied wie zwischen einem Professor der Geographie und einem Entdeckungsreisenden. Wagner suchte und suchte und suchte — bis er fand. Dann allerdings, als er „gefunden“ hatte, als zu der reichen Erfahrung, die sich aus seiner umfassenden Kenntnis der Werke der größten Dramatiker und Musiker und aus seiner eigenen schöpferischen Thätigkeit ergab, noch die neue Erfahrung hinzugekommen war, welche aus der inneren Verarbeitung dieser zahlreichen Entwürfe ihm erwuchs, dann empfand er das Bedürfnis, sich volle logische Klarheit zu verschaffen. „Schlagen wir die Kraft der Reflexion nicht zu gering an“, schreibt der Meister in einem Briefe aus dem Jahre 1847, „das bewußtlos produzierte Kunstwerk gehört Perioden an, die von der unseren fernab liegen: das Kunstwerk der höchsten Bildungsperiode kann nicht anders als im Bewußtsein produziert werden. — — —

---

[1]) Nach der im Besitze des Herrn Alex. Ritter befindlichen Handschrift wurde die Dichtung am 12. November 1848 begonnen und am 28. November 1848 vollendet.

[2]) Bei Breitkopf & Härtel 1887 erschienen. (Neue Ausgabe 1895.)

[3]) Über dieses Werk vergl. Hébert: Le sentiment religieux dans l'oeuvre de Richard Wagner, ch. III, wo zwar manche falsche Angabe und Schlußfolgerung als Folge einer noch unvollkommenen Kenntnis des Meisters zu bedauern ist, zugleich aber die aufrichtige Bewunderung eines katholischen Priesters — namentlich für die Art, wie Wagner „l'auguste personnalité du Sauveur“ gezeichnet hat — Denjenigen zu denken geben sollte, die hier schlechthin ein „anarchistisches Drama“ zu entdecken wähnen. Sehr schön schreibt auch Professor Muncker: „Was den Anderen allen nie gelingen wollte, davon erwies Wagner mit überlegener dichterischer Einsicht und Kraft die Möglichkeit, dazu zeigte er den Weg: er skizzirte ein nach allen Regeln der Kunst gebautes, wahrhaftes Drama vom Tode Christi, das die höchste, sittliche und poetisch-dramatische Wirkung ausüben mußte u. s. w.“ (Richard Wagner, S. 44).

[4]) Vergl. Rud. Schlösser: Wieland der Schmidt (Bayreuther Blätter, 1895, S. 43). Die beiden Fassungen Wagner's findet der Leser im dritten Band der Gesammelten Schriften.

Daß nur die reichste menschliche Natur die wunderbare Vereinigung dieser Kraft des reflektierenden Geistes mit der Fülle der unmittelbaren Schöpferkraft hervorbringen kann, darin ist die Seltenheit der höchsten Erscheinung bedingt."[1]) Dem Verfasser des Lohengrin war diese „reichste menschliche Natur" zu teil geworden. Und als der Künstler alle jene dramatischen Entwürfe, einen nach dem andern, hatte verwerfen müssen, da verlor er nicht den Mut; ebensowenig konnte er aber dem blinden Zufall sein künstlerisches Schaffen überlassen; er raffte sich gewaltsam zusammen und richtete „die Kraft seines reflektierenden Geistes" auf die Erzeugnisse, welche aus „der Fülle seiner unmittelbaren Schöpferkraft" so reich hervorgegangen waren. Schon 1849—1851 entstand die glänzende Reihe seiner grundlegenden Kunstschriften, von „Die Kunst und die Revolution" an bis zu „Eine Mitteilung an meine Freunde". Das Hauptergebnis dieser schriftstellerischen Thätigkeit für des Meisters eigenes Leben war, wie er selber sagt, nicht ihre Wirkung nach außen, sondern, daß „er sich selbst dabei vollkommen klar wurde" (U. 187). Man sieht, wie eng die dramatischen Entwürfe aus der Krisis des künstlerischen Lebens und die Schriften aus dieser selben Zeit zusammenhängen. „Meine schriftstellerischen Arbeiten", schreibt Wagner an Roeckel, „waren Zeugnisse für meine Unfreiheit als künstlerischer Mensch: nur im höchsten Zwange verfaßte ich sie — es müßte mich töten, wollte ich darin fortfahren" (R. 10). Die Überwucherung der Schöpferkraft war es gewesen, welche den Künstler gezwungen hatte, die (im Goethe'schen Sinne) beschränkende Gewalt der Reflexion walten zu lassen; den Stoff zu dieser Reflexion lieferten aber gerade jene Entwürfe.

Aus Unbewußtsein zum Bewußtsein.

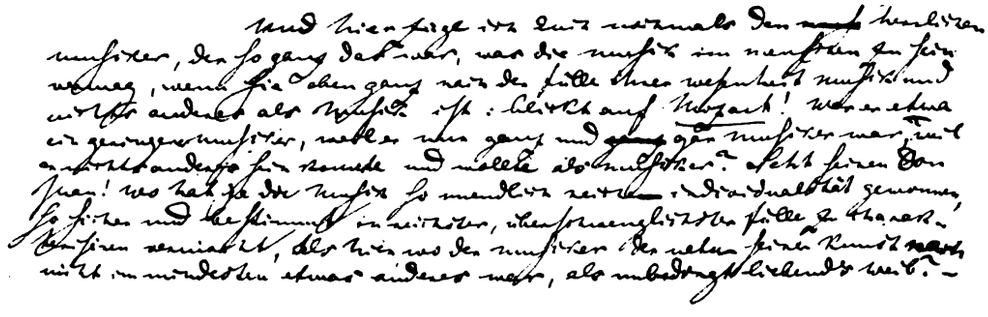
Wenn wir also dem Prinzip, das ich in diesem Buche aufgestellt habe, treu bleiben und von einer kritischen Beurteilung des absoluten Kunstwertes dieser Entwürfe absehen — wozu wir um so eher uns veranlaßt fühlen dürfen, als hier kein fertiges Kunstwerk vor uns steht — so bleibt ihre biographische Bedeutung eine ganz besonders klare und interessante; und diese Bedeutung hängt, wie man sieht, eng mit derjenigen der Züricher Schriften zusammen. Wagner sagt von diesen Entwürfen: „Gerade hier war es, wo mein bisher unbewußtes Verfahren in seiner künstlerischen Notwendigkeit mir zum Bewußtsein kam", und einem früheren Kommentator gegenüber, der von der „vorausgeeilten Wissenschaft" des Meisters gesprochen hatte, bemerkt dieser (der gerade an der Vollendung von Oper und Drama beschäftigt war): „Noch jetzt eben mußte ich erfahren, daß ich die wichtigsten Momente für die Gestaltung des Dramas der Zukunft nicht gefunden hätte, wenn ich nicht in meinem Siegfriede zuvor als Künstler mit vollem Unbewußtsein auf sie gefallen wäre" (Bf. an Uhlig von Februar 1851). In dem gerade während dieser vier Jahre — von Ende 1847 bis Ende 1851 — sich vollziehenden Vorgang der Entwicklung „aus Unbewußtsein zum Bewußtsein", d. h. aus dem unbewußten Streben nach einer neuen, vollkommeneren, den Bedürfnissen des deutschen Geistes voll entsprechenden Form des Dramas zu dem bewußten, klaren, vernunftmäßigen Erfassen dieser Form, spielen folglich diese Entwürfe eine entscheidende Rolle.

Wie geschah das aber?

Schon die Thatsache, daß so viele und namentlich so verschiedenartige dramatische Pläne den Meister zu gleicher Zeit beschäftigten, deutet auf die wahre Natur des inneren Vorganges. Wir sahen, daß Wagner, als er in seinen Gymnasialjahren sein erstes großes Trauerspiel vollendet hatte, bemerkte, dieses Werk bedürfe noch des musikalischen Ausdruckes. Die dramatische Empfindung fordert eben bei Wagner unbedingt das Zusammenwirken von Wort und Ton. In seinem eigenen Herzen bildeten auch diese beiden Ausdrucksmittel eine einzige organische Einheit. Wortsprache und Tonsprache können aber

[1]) Vergl. das Wagner-Lexikon von Glasenapp und von Stein, Artikel „Reflexion".

nur in zwei verschiedene Sprachen zergliedert in die Erscheinung treten, und einzig eine vollendete Aufführung des Kunstwerkes kann die geschiedenen wieder zur Einheit zusammenfassen. Nun fand aber Wagner gar keine Muster vor; was er wollte, war niemals versucht worden. Auf der einen Seite fand er das recitierte Drama, auf der anderen — bei Beethoven — die zum Drama gewordene Musik; dazwischen ein „namenlos Unsinniges" (IX, 363), die Oper, jene Form, von der Wagner meinte: „sie beleidige gröblich allen deutschen Sinn für Musik wie Drama" (VI, 394), über die E. T. A. Hoffmann spottete: „sie veranstalte Konzerte auf der Bühne mit Kostümen und Dekorationen", und gegen die Herder sich ereiferte, weil sie „den Dichter zum Diener des Musikers erniedrige". Nur in der nebelhaften Ferne längstvergangener Zeiten erblickte der jugendliche Künstler — im griechischen Drama — ein Ideal, das dem seinigen verwandt erschien. Höchstens Mozart, der uns insofern als der wahre Vorläufer Wagner's dünken muß, durfte ihm wohl in Bruchstücken seiner Werke wirklich als ein Muster gelten; hier wurde hin und wieder die Oper über sich selbst hinausgehoben, denn sie bot nicht bloß ein ergreifendes Schauspiel, was Gluck auch häufig gelungen war, sondern die Musik verschmolz förmlich mit der Dichtung;



Faksimile aus der Originalhandschrift von „Oper und Drama" (Schriften Bd. III, S. 393).

sie blies diesem Erdenkloß eine Seele ein, wie Jehovah dem ersten Menschen, und nun war sie nicht mehr ein bloßer Schmuck, sie diente auch nicht bloß „der Erhöhung des Ausdrucks", sondern sie belebte das dramatische Gebilde von innen heraus.[1]) Das Unerhörte war aber bei Mozart unbewußt und absichtslos geschehen; wie schnell verfiel er immer wieder in absolute Musik und in opernhafte Formeln; das Werk dieses „zarten Licht- und Liebesgenius" wirkte also eher verwirrend als anleitend. — Wagner blieb folglich auf sich selbst angewiesen. Wahrscheinlich hätte er auch viel eher, viel müheloser und ganz ohne Reflexion das Richtige gefunden, wäre ihm nicht von Anfang an eine fertige Form aufgenötigt worden, von der er nicht — wenigstens äußerlich nicht — weit abweichen konnte, ohne seine Werke als totgeboren zur Welt zu bringen (vergl. VII, 125). Nun versuchte er eben: „ob die Oper möglich sei?" d. h. ob in der Oper jene organische Verschmelzung von Wort und Ton, von Dichtung und Musik zu erreichen wäre? Ein jedes seiner Werke aus der ersten Lebenshälfte kann als der Versuch zu einer Antwort betrachtet werden. Dem jungen Künstler mußte es zunächst dünken, als handle es sich hier um ein technisches Problem, und so lange er noch nicht die Meisterschaft erlangt hatte, durfte er glauben, die Unzulänglichkeit seiner eigenen Beherrschung der Mittel sei die Ursache, daß seine Werke dem Bild in seinem Innern noch

[1]) Vergl. S. 263.

immer nicht ganz entsprechen wollten. Mit Tannhäuser und Lohengrin hatte er jetzt aber die volle Meisterschaft erlangt; darum war er nicht mehr fähig, in naiver Unbefangenheit „möglichst gute" Opern weiter zu schreiben. Liszt hatte richtig erkannt: „Mit dem Lohengrin nimmt die alte Opernwelt ein Ende"; jetzt — oder nie — mußte das Problem gelöst werden. In Lohengrin war, ähnlich wie in Rienzi, obwohl mit ungleich größerer Meisterschaft in der rein poetischen Gestaltung, fast der gesamte Ausdruck in die Musik gelegt worden; die Gedanken sind unendlich tief und ergreifend, sie haben aber so sehr Alles von sich abgestreift, was nicht reiner Empfindungsgehalt ist, daß dieses Werk das eigentlich „esoterische" unter allen Werken des Meisters bleibt; die Handlung trägt hier etwas ausgesprochen „Symbolisches" an sich, man fühlt, daß nicht allein der Held, sondern auch der Dichter jede Frage verbietet, und das Geheimnis seines innersten Herzens in der für das Wort unzugänglichen Tonsprache, gleichsam als „schweigendes Bild", vor unser Auge heraufbeschwört. Das macht auch das ewig Unvergleichliche an diesem unsterblichen Werke aus. Auf diesem Punkte durfte aber der Meister nicht verweilen; einen zweiten Lohengrin konnte er nicht schreiben. Der siegreiche Tondichter mußte jetzt dem Wortdichter die Thore zum Drama der Zukunft weit öffnen, er mußte in ihm jene „dem Reichtum musikalischen Ausdruckes entsprechende Fähigkeit" entdecken. Er that es durch diese Entwürfe der Übergangszeit und durch das von ihnen angeregte Denken.

Zunächst wurde sich der Meister über einen Hauptpunkt klar. Sein Friedrich der Rotbart sollte nicht ein musikalisches Werk — oder etwa gar eine „Oper" — sondern ein recitiertes Drama werden. „Es fiel mir nicht im entferntesten ein, einen historisch-politischen Gegenstand anders als im gesprochenen Schauspiele auszuführen" (IV, 384). „An diesem Stoffe aber", fügt Wagner an einer anderen Stelle hinzu, „der mich der Musik gänzlich vergessen gemacht hätte, ward ich der Geltung wahrer dichterischer Stoffe überhaupt inne; und da, wo ich mein musikalisches Ausdrucksvermögen unbenutzt hätte lassen müssen, fand ich auch, daß ich meine gewonnene dichterische Fähigkeit der politischen Spekulation unterzuordnen, somit meine künstlerische Natur überhaupt zu verleugnen gehabt haben würde" (IV, 390). Es war hier, bei dem fünfunddreißigjährigen Manne, eine Wiederholung dessen eingetreten, was er als fünfzehnjähriger Knabe schon erfahren hatte: seine poetische Inspiration forderte gebieterisch den musikalischen Ausdruck. Das erkannte er jetzt mit endgültiger Klarheit. Er führte den Entwurf nicht aus. — Ebensowenig führte er aber die „große Heldenoper" Siegfried's Tod aus; gerade an diesem Stoffe, der ihn am gewaltigsten anzog, und aus dem er bald, aber in wesentlich anderer Auffassung, sein Nibelungenwerk gestaltete, erkannte er deutlich, daß die Oper „unmöglich sei." — Aus diesem selben Grunde blieb auch Wieland unausgeführt. Für die schöne Erzählung, die er so wirksam dramatisiert hatte, behielt Wagner eine große Vorliebe, gern hätte er sie von einem Anderen in Musik setzen lassen,[1]) — er selbst konnte das aber nicht mehr, für ihn war es zu spät. — Jesus von Nazareth nannte ich ein philosophisches Drama und wohl mit Recht, da Wagner selber „die Verneinung der liebelosen Allgemeinheit" als den Inhalt desselben angiebt. Es ist nicht ganz leicht, sich vorzustellen, in welcher Weise dieses Drama ausgeführt werden sollte; denn die vielen Dissertationen, die der Entwurf enthält, deuten auf ein gesprochenes Schauspiel hin, dagegen lassen die szenischen Dispositionen und viele einzelne Momente der Skizze die geplante Mitwirkung der Musik nicht bezweifeln. Ich bin der Meinung, daß diesem Werke für des Meisters klare Erfassung der im Wort-Tondrama zu erstrebenden und zu

[1]) Seinen Entwurf bot er in dringendster Weise Liszt, Berlioz, Roeckel und anderen an.

ermöglichenden „Erweiterung der dichterischen Fähigkeit" eine weit größere Wichtigkeit zukommt als man gemeinhin annimmt. — Als nun Wagner diese so verschieden gearteten Entwürfe alle verwerfen mußte, da „ward es Licht" in seinem Innern; gerade an diesen selbstgeschaffenen Beispielen **erkannte er, daß das Problem des Wort-Tondramas den Stoff beträfe, nicht die Form.** Er erkannte, daß er sich nicht fragen dürfe: „wie können Wort und Ton zu einem höchsten, erschöpfenden Ausdruck im Drama zusammenwirken?" sondern vielmehr einzig: „was ist der Gegenstand, der eines so erhabenen Ausdruckes bedarf? und der dadurch, daß er seiner bedarf, ihn auch erheischt?"

Das Grundgesetz des neuen Dramas.

Die Antwort gaben ihm seine eigenen früheren Werke, sobald er sie nunmehr mit der „Kraft des reflektierenden Geistes" betrachtete. Namentlich aber durch die Einsicht des Grundes, aus welchem ein jeder dieser vier neuen Entwürfe für sein Drama ungeeignet war, wurde ihm die letzte Klarheit zu teil; durch diesen echt künstlerischen Ausscheidungsprozeß, nicht durch abstrakte a priori Konstruktionen, entdeckte er das Grundgesetz des neuen Wort-Tondramas. — Bei „Friedrich der Rotbart" war die Sache besonders klar: das Historische ist kein möglicher Gegenstand für den musikalischen Ausdruck. „Siegfried's Tod" hingegen würde jeder Opernkomponist unzweifelhaft als einen prächtigen Vorwurf für musikalische Ausführung betrachtet haben. Gerade aber als Wagner an die musikalische Ausführung ging, bemerkte er, daß in diesem Werke „die epische Erzählung, die Mitteilung an den Gedanken" einen großen Platz einnahm (U. 119). In diesem ersten Entwurf haben wir doch lediglich eine dramatisierte Mythologie vor uns; zwar ist ein solcher Stoff einem pragmatisch-historischen bei weitem vorzuziehen; zu Grunde liegt aber in der Mythologie überall das Symbol, und infolgedessen wendet sich gar vieles vorwiegend an die kombinierende Vernunft und gelangt erst von hier aus durch Widerspiegelung ins Herz. In Jesus von Nazareth bestand der Fehler nicht in dem langen Verweilen bei den einzelnen Momenten, sondern auch hier wiederum in der Thatsache, daß so vieles „einzig dem Verstande faßlich ist". Weit weniger dürfte dieser Einwurf die zuletzt ausgearbeitete dramatische Skizze, Wieland der Schmied, treffen; sie besitzt aber nicht die monumentale Einfachheit der letzten Werke des Meisters, die Handlung enthält viel zahlreichere Momente als Tristan oder als irgend ein einzelnes Drama aus dem Nibelungencyklus. Das Vielfältige ist jedoch schon an und für sich das Gebiet des Verstandes. — Aus diesem Ausscheidungsprozeß ergab sich nun das Grundgesetz des neuen Dramas: „Ein Inhalt, der einzig dem Verstande faßlich ist, bleibt einzig auch nur der Wortsprache mitteilbar; je mehr er aber zu einem Gefühlsmomente sich ausdehnt, desto bestimmter bedarf er auch eines Ausdruckes, den ihm in entsprechender Fülle endlich nur die Tonsprache ermöglichen kann. Hiernach bestimmt sich ganz von selbst der Inhalt dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat: es ist das von aller Konvention, von allem Historisch-formellen losgelöste Reinmenschliche" (IV, 388).

Der Ausdruck: das „Reinmenschliche" erklärt sich von selbst; in dem Abschnitt „Kunstlehre" habe ich außerdem mit einiger Ausführlichkeit, an der Hand von Wagner's Erläuterungen und denen anderer Autoren darüber gesprochen.[1]) Die ungeheuere Bedeutung dieses Gesetzes liegt darin, daß in ihm nicht die Sorge um eine äußere Form, die man ein für allemal als die allein seligmachende erklären will, zum Ausdruck kommt, auch nicht irgend eine abstrakt-ästhetische Schrulle, sondern daß im Gegenteil das innere Lebensprinzip des neuen Dramas unvergleichlich prägnant und zugleich erschöpfend hierdurch bestimmt wird. Wie man deutlich jetzt einsieht: nicht nur durch die Wahl der Ausdrucksmittel unterscheiden sich Wagner's Dramen von den anderen Formen des Dramas,

[1]) Vergl. S. 186 bis 188. Ausführlicheres in meinem „Drama R. Wagner's", Kapitel II.

sondern vor Allem und wesentlich durch ihren — jene Ausdrucksmittel bedingenden — **Inhalt**! Diesen Inhalt genau zu bestimmen, das war die That, von der Wagner so richtig erkannt hatte, daß lediglich ein Musiker sie würde vollbringen können.[1]) — Und als nun diese That vollbracht war: als der Künstler, durch seine erstaunliche Produktivität, das gesamte Gebiet des Dramas selbstschöpferisch durchforscht, und der Denker wiederum mit klarem Auge diese gesamte Thätigkeit überblickt hatte, da durfte Wagner bekennen: „Jetzt hatte ich eine neue und entscheidende Periode meiner künstlerischen und menschlichen Entwickelung angetreten, die Periode des bewußten künstlerischen Wollens auf einer vollkommen neuen, mit unbewußter Notwendigkeit von mir eingeschlagenen Bahn, auf der ich nun als Künstler und Mensch einer neuen Welt entgegenschreite" (IV, 390).

[1]) Vergl. S. 239.

Ruhmeshalle der Klavierauszügler von Richard Wagners neuen Opern.
München den 13 Juli 1868.

Tausig, Klindworth, Bülow.

Kunstwerke der zweiten Lebenshälfte.

Der vollkommen Besonnene heißt der Seher.
Novalis.

Einleitendes.

In seiner zweiten Lebenshälfte hat Richard Wagner den vierteiligen Ring des Nibelungen, Tristan und Isolde, Die Meistersinger und Parsifal geschaffen.

Richtet man nun das Auge auf das speziell Biographische, so gerät man wirklich in Verlegenheit, wie man diese Werke in irgend eine Beziehung zur Chronologie des Lebens bringen soll. Einige Daten habe ich schon in der Einleitung zum „Lebensgang" gegeben;[1]) aus diesen geht hervor, daß diese vier Werke gewissermaßen zugleich und „durch einander" entstanden sind. Ehe irgend eines von ihnen vollendet wurde, waren schon alle in der Phantasie des Meisters gestaltet. Im November 1851 schreibt Wagner an Uhlig — es war gerade am Schlusse der Übergangszeit —: „Meine künstlerischen Pläne dehnen sich jetzt immer reicher, erfreulicher und zuversichtlicher vor mir aus, und mit einem wahren Wonnezittern gedenke ich sie nächstens anzufassen". In welcher Reihenfolge diese einzelnen Pläne aber dann zur Ausführung gelangten, scheint mehr eine Laune des Schicksals als die Folge einer inneren Nötigung gewesen zu sein. Der Ring sollte ursprünglich als erstes ausgeführt werden. Wenn nun vom Jahre 1857 an der Meister eine lange Unterbrechung bei dieser Arbeit eintreten ließ, so war nicht allein — vielleicht gar nicht in erster Reihe — Ermüdung bestimmend, sondern die Hoffnungslosigkeit, gerade dieses Werk jemals zur Aufführung bringen zu können, namentlich jetzt, wo nach der

[1]) Vergl. S. 29.

Berufung Dingelstedt's als Intendant die Verhältnisse an der Weimarer Bühne — der einzigen, wo Wagner auf Unterstützung hatte hoffen können — so ungünstige geworden waren, daß selbst der Rienzi dort als eine kaum zu bewältigende Aufgabe erschien. Verleger und Theaterdirektoren verlangten allerdings nach einem neuen Werke Wagner's; es müßte aber „kürzer und leichter" als der Ring sein. Und da berichtete der Meister sehr unumwunden an Liszt: „Ich hatte — wie du ja weißt! — so gar kein Geld, und da der Rienzi (in Weimar) fehlschlug, sah ich keinen anderen Ausweg, als mit Härtels ein „Geschäft" zu machen; dazu erwählte ich den kaum noch begonnenen Tristan, weil ich nichts andres hatte;[1]) sie erboten sich, mir die Hälfte des Honorars (zweihundert Louisd'or) — also einhundert Louisd'or — nach Empfang der Partitur des ersten Aktes auszuzahlen; somit eilte ich mich über Hals und Kopf, diesen fertig zu machen. Das war der Grund der geschäftlichen Eile in der Förderung dieser armen Arbeit" (Bf. vom 2. Juli 1858). An andrer Stelle erzählt Wagner, wie eine Aufforderung des Kaisers von Brasilien, eine Oper für die italienische Truppe in Rio de Janeiro zu schreiben, ihn „bei der Konzeption des Tristan mit einiger Lebhaftigkeit beeinflußte!" (VI, 380.) Wiederum berichtet man von einer heftigen Liebesleidenschaft, welche angeblich die wahre Urquelle der Tristan-Wort- und Tondichtung sein soll, wobei die Frage ungelöst bleibt, warum ein Mann, der jedenfalls mehr als einmal im Leben leidenschaftlich geliebt haben wird, nur einmal einen Tristan geschrieben hat? — — — Man sieht, wie gänzlich haltlos derartige chronistische Kombinationsspiele sind. Das Auge der schönen Frau, das — vielleicht — an Wagner vorbeizog, wird auf die Ausführung der „armen Arbeit", jenes „Wunders aller Kunst", Tristan und Isolde, genau soviel Einfluß ausgeübt haben, wie der Kaiser von Brasilien; etwas weniger als die hundert Louisd'or der Herren Breitkopf & Härtel. — Ähnliches ließe sich von jedem anderen Werke Wagner's ausführen: Die Meistersinger wurden zu einer Zeit in Angriff genommen (Beginn der sechziger Jahre), wo man alles eher als ein heiteres Werk erwartet hätte, weil — nun, einfach wieder, weil ein Verleger sich für sie gefunden hatte! Parsifal wurde (1865) entworfen, weil König Ludwig es wünschte; der Nibelungenring wurde vollendet, als der Bau des Festspielhauses in Bayreuth weit genug fortgeschritten war, um die Möglichkeit einer Aufführung nahe zu rücken; mit der Vollendung des Parsifal verhielt es sich ähnlich. Kurz, die Werke des Genies stehen nicht zu den Vorgängen seines Lebens in dem Verhältnis von Wirkung zu Ursache und auch nicht in irgend einem anderen engeren Verhältnis, das äußere Leben verhält sich zum inneren wie ein Damm zum reißenden Strom: wo das Hindernis unübersteiglich ist, da bleibt das Element unsichtbar und — nach außen — wirkungslos, wo es weicht, da stürzen die Naturkräfte urgewaltig hervor.

Dazu kommt noch eine andere Überlegung: die Werke aus Wagner's zweiter Lebenshälfte gehören — nicht allein zeitlich, sondern ebenfalls poetisch und ihrem Gedankeninhalt nach — so eng zusammen, daß sie ein Ganzes bilden. Tristan und Isolde bezeichnete der Meister selber als einen Ergänzungsakt zum Nibelungenring, und Parsifal ist das Gegenstück zu diesen beiden. Diese drei Dramen bilden gewissermaßen eine riesige „Trilogie", und das — auf das allerengste mit dieser Trilogie verwobene — „heitere Satyrspiel" hierzu sind Die Meistersinger. Das gesamte Werk von Wagner's letzten dreißig Lebensjahren ist also, wie gesagt, **ein einziges unzertrennbares Ganzes**. In welcher Reihenfolge der einzelne Teil zur Vollendung gelangte, ist fast gleichgültig, da im schöpferischen Herd das Ganze vorgebildet lag und die ausführliche Gestaltung dieses und

[1]) Nichts anderes, was schon so weit gefördert gewesen wäre; denn der vollständige Entwurf zu Den Meistersingern war schon lange da und zum Parsifal mindestens die Idee.

jenes Teiles einfach unter Berücksichtigung äußerer Konvenienz und praktischer Möglichkeiten erfolgte.

Wollten wir nach Rücksichten rein dichterischer Angemessenheit eine Reihenfolge bestimmen, so müßten wir die Werke folgendermaßen ordnen: Der Ring des Nibelungen, Tristan, Parsifal, Die Meistersinger. Das Datum der endgültigen Vollendung eines jeden Werkes ergiebt dagegen eine ganz andere Reihenfolge: Tristan, Die Meistersinger, Der Ring des Nibelungen, Parsifal. Wiederum anders gestaltet sich die Aufeinanderfolge, wenn man sich nach dem Datum der ersten dichterischen Konzeption richtet; dann erhält man folgende Reihe: Die Meistersinger, Der Ring des Nibelungen, Tristan und Isolde, Parsifal. — In einem biographischen Werke ist diese letzte Reihenfolge vorzuziehen, da sie das bestimmende Moment der Konzeption zum Ausdruck bringt; außerdem sind Die Meistersinger und Der Ring des Nibelungen zwei Werke, die, durch das Datum ihrer ursprünglichen Entwürfe, in die erste Lebenshälfte zurückreichen; mögen diese Entwürfe später auch die eingreifendste Umgestaltung erfahren haben, gleichviel, hier besteht eine verbindende Brücke zwischen den so scharf geschiedenen Lebenshälften.

Da ich nun der Überzeugung bin, daß das chronistische Detail bei diesen Werken gänzlich belanglos ist und getrost den Anekdotenkrämern und Memoirenverfassern überlassen bleiben kann, so will ich bei den folgenden — nur leider allzu kurzen — Besprechungen meine Aufgabe darin erblicken, daß ich die Aufmerksamkeit des Lesers nicht auf die bunte Oberfläche der begleitenden Lebensumstände richte, sondern auf den innersten dramatischen Mittelpunkt, von wo aus das Leben dieser Werke ausstrahlt. Ohne Zweifel ist das zugleich das punctum vitae der Individualität Richard Wagner's.

Die Meistersinger von Nürnberg.

Je größer der Mann, um so tiefer seine Liebe.

Leonardo da Vinci.

Die erste Fassung.

Im Sommer 1845, unmittelbar nach Vollendung der Tannhäuserpartitur, verfaßte Wagner den ersten Entwurf zu den Meistersingern von Nürnberg. Gute Freunde hatten gemeint, „eine Oper leichteren Genres" würde ihm zu größeren Erfolgen verhelfen, und gerade der Sängerkrieg auf Wartburg gab ihm die Idee zu diesem heiteren „Werb- und Wett-Gesang" ein (IV, 349). Die innere Nötigung — ohne welche Wagner nichts schaffen konnte — war aber damals nicht vorhanden, und die Art und Weise, wie dieser Stoff sich dem Meister dargestellt und gestaltet hatte, widerte ihn sofort heftig an; an Stelle der Meistersinger schuf er Lohengrin. Erst im Jahre 1861 griff Wagner diesen Stoff wieder auf und vollendete das Werk, durch viele Unterbrechungen gestört, im Laufe der folgenden sieben Jahre.

Wie kommt es nun, daß ein Stoff, den der Verfasser des Tannhäuser verwarf, von dem Verfasser des Tristan mit solcher Begeisterung, inmitten von Kummer und Sorge und Elend jeder Art, zu einem glorreichsten Meisterwerk gestaltet wurde? Der Vergleich zwischen dem ersten Entwurf und dem späteren Gedicht läßt uns das sofort erkennen.

München.

Königl. Hof- und National-Theater.

Sonntag den 21. Juni 1868.

Mit aufgehobenem Abonnement.

Zum ersten Male:

Die Meistersinger von Nürnberg.

Oper in drei Aufzügen von Richard Wagner.

Regie: Herr Dr. Hallwachs.

Personen:

Hans Sachs, Schuster	Meistersinger	Herr Eck.
Veit Pogner, Goldschmied		Herr Beckerath.
Kunz Vogelgesang, Kürschner		Herr Heinrich.
Konrad Nachtigall, Spängler		Herr Vogl.
Sixtus Beckmesser, Schreiber		Herr Holzel.
Fritz Kothner, Bäcker		Herr Fischer.
Balthasar Zorn, Zinngießer		Herr Weixelbaum.
Ulrich Eißlinger, Würzkrämer		Herr Hoppe.
Augustin Moser, Schneider		Herr Popp.
Hermann Ortel, Seifensieder		Herr Thomas.
Hans Schwarz, Strumpfwirker		Herr Graßer.
Hans Foltz, Hafenschmied		Herr Haya.
Walther von Stolzing, ein junger Ritter aus Franken		Herr Nachbaur.
David, Sachsen's Lehrbube		Herr Schlosser.
Eva, Pogner's Tochter		Fräulein Mallinger.
Magdalene, Eva's Amme		Frau Diez.
Ein Nachtwächter		Herr Ferdinand Lang.

Bürger und Frauen aller Zünfte. Gesellen. Lehrknaben. Mädchen. Volk.

Nürnberg.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Textbücher sind zu 18 kr. an der Kasse zu haben.

Neue Decorationen:

Im ersten Aufzuge: Das Innere der Katharinenkirche in Nürnberg,
Im zweiten Aufzuge: Straße in Nürnberg,
Im dritten Aufzuge: Erste Decoration: Werkstätte des Hans Sachs,
Zweite Decoration: Freier Wiesenplan bei Nürnberg,
von den K. Hoftheatermalern Herrn Angelo Quaglio und Christian Jank.
vom K. Hoftheatermaler Herrn Heinrich Döll.

Neue Costüme

nach Angabe des k. technischen Directors Herrn Franz Seitz.

Preise der Plätze:

Eine Loge im I. und II. Rang für 7 Personen	21 fl. — kr.	Ein Gallerieplatz-Sitz	3 fl. 30 kr.
Ein Logenplatz	3 fl. — kr.	Ein Parkettsitz	3 fl. — kr.
Eine Loge im III. Rang für 7 Personen	17 fl. 30 kr.	Parterre	1 fl. — kr.
Ein Logenplatz	2 fl. 30 kr.	Galerie	— fl. 30 kr.
Eine Loge im IV. Rang für 7 Personen	14 fl. — kr.		
Ein Logenplatz	2 fl. — kr.		

Die Kasse wird um fünf Uhr geöffnet.

Anfang um 6 Uhr, Ende um halb elf Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne alle Ausnahme aufgehoben und wird ohne Kassenbillet Niemand eingelassen.

Auf die gefälligen Bestellungen der verehrlichen Abonnenten wird die Sonntag den 21. Juni Vormittags 10 Uhr gewartet, dann aber über die nicht beibehaltenen Logen und Plätze anderweitig verfügt.

Beurlaubt: Frau Peschka.

Repertoire:

Montag den 22. Juni: (Im K. Hof- und National-Theater) Minister und Gelbgießerlehrling, Lustspiel von Gotte. Vorspiel von Heinrich Marr. (Oper von Rungen — Herr Marr, Oberregisseur des Stadttheaters in Hamburg, als letzte Gastrolle.)
Dienstag den 23. „ : (Im K. Residenz-Theater) Minna von Barnhelm, Lustspiel von Lessing.
Mittwoch den 24. „ : (Im K. Hof- und National-Theater) Zum ersten Male wiederholt: Die Meistersinger. Oper von Richard Wagner.
Donnerstag den 25. „ : (Im K. Hof- und National-Theater) Neu einstudirt: Die Einfalt vom Lande, Lustspiel von Pfeiffer.
Freitag den 26. „ : (Im K. Hof- und National-Theater) Königs Heinrich IV. zweiter Theil, Schauspiel von Shakspeare.
Samstag den 27. „ : (Im K. Hof- und National-Theater) Die Meistersinger, Oper von Richard Wagner.

Der einzelne Zettel kostet 2 kr. Kgl. Hofbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.

Theaterzettel der ersten Aufführung.

Der Entwurf aus dem Jahre 1845 — über den in der Mitteilung an meine Freunde ausführlich berichtet wird (IV, 349—353) — ist, bezüglich der Reihenfolge der Begebenheiten, mit der späteren Dichtung identisch. Eine nähere Betrachtung führt jedoch zur Entdeckung einer inneren Abweichung: in jenem ersten Entwurf finden wir keine Andeutung von Sachsens Liebe zu Eva; von einem inneren Konflikt im Herzen des Schuster-Poeten hören wir folglich nichts! Sachs wird hier rein als historische Gestalt, als „die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes aufgefaßt"; er erkennt das Talent des jungen Ritters, Walther von Stolzing, und verhilft ihm — in der bekannten Weise — zu der Hand Eva's; zum Schluß verteidigt er die Meistersingerschaft:

„Zerging' das heil'ge römische Reich in Dunst,
Uns bliebe doch die heil'ge deutsche Kunst".

Diese Figur Hans Sachsens ist groß gezeichnet, auch der tiefe humoristische Zug fehlt ihr nicht, sie bildet aber mehr den dekorativen Schmuck des Dramas als dessen Mittelpunkt. Der Mittelpunkt, die eigentliche „Handlung" des Stückes war, wie Wagner dies selber hervorhebt, die Ironisierung des Naturwidrigen in unseren öffentlichen Zuständen. Der Meister unterscheidet aber in tiefsinniger Weise zwischen der Kraft der echten Heiterkeit — der „erhabenen, Schmerzen lösenden Heiterkeit" — und der Ironie, die sich einzig auf die Form, niemals auf den Kern des Lebens bezieht. Und „durch Ironie sich des Inhaltes der Kraft seines Heiterkeitstriebes zu entäußern, gegen diesen Versuch reagierte augenblicklich Wagner's Natur" (IV, 353). — Indem aber der Meister gegen diese Anwandlung, die bloße Form zu ironisieren, sich empörte, folgte er zugleich unbewußt

jenem künstlerischen Instinkt, der ihn empfinden ließ, im Wort-Tondrama könne nicht die äußere Erscheinung, sondern nur der Vorgang im innersten Herzen zur Darstellung gelangen. Auch jene Gestalt des Hans Sachs war zwar groß, aber noch nicht so aufgefaßt und geformt, daß die Musik — wie das Blut den Körper — sie bis in das letzte Glied durchdringen und somit zu vollem, warmem Leben hätte erwecken können.

Die zweite Fassung.

In der neuen Dichtung wurde das nun Alles mit einem Schlage anders. Hans Sachs ist hier nicht bloß als historischer Charakter und infolge seiner geistigen Bedeutung die Hauptfigur des Dramas, sondern sein innerstes Herz bildet jetzt den Mittelpunkt der Handlung; um einen bequemen Ausdruck zu gebrauchen: die ganze Handlung ist nach innen verlegt. Die äußeren Ereignisse, dieses gerade in den Meistersingern so vielgestaltige, bunte Durcheinander, dienen einzig zur Widerspiegelung der inneren, reinmenschlichen Vorgänge, „welche einzig uns die Handlung als notwendig erklären sollen, und zwar dadurch, daß wir selbst im innersten Herzen an diesen Motiven sympathisch teilnehmen". — Der historische Hans Sachs hat bekanntlich in vorgerücktem Alter ein ganz junges Mädchen gefreit und in glücklichster Ehe seine Tage beschlossen. Bei Wagner liebt nun — in der neuen Dichtung — Sachs „so manches Jahr schon" Eva, deren Hand „als höchsten Preises Kron" beim Wettgesang ausgesetzt ist. Diese Liebe wurde im reichsten Maße erwidert; das holde Kind hat es als eine ganz ausgemachte Sache betrachtet, daß Sachs „sie für Weib und Kind ins Haus nehmen werde", und später ruft sie in tiefster Ergriffenheit:

„Ich war doch auf der rechten Spur:
denn, hatte ich die Wahl,
nur dich erwählt' ich mir:
du wareſt mein Gemahl,
den Preis nur reicht' ich dir!"

Wie nun das Drama anhebt, ist es schon der Vorabend des großen Tages, des Johannisfestes, wo der herrliche Mann — ein Meister der Worte und der Töne, ein wahrer Meister-Singer — auf die schönste und stolzeste Art in den Besitz dieses letzten Lebensglückes gelangen soll, nämlich durch den glänzenden Sieg als Künstler; frei, vor allem Volke, wird er im Werbgesang mit den Jüngeren — er, dem die unverwüstliche Jugend des Genies zu teil wurde — den Preis davontragen. Da tritt der junge Ritter auf! Zufällig war er am Tage vorher Eva in Nürnberg begegnet; sie lieben sich. Wie Eva gesteht:

„Doch nun hat's mich gewählt
zu nie gekannter Qual:
und werd' ich heut' vermählt,
so war's ohn' alle Wahl!
Das war ein Müssen, war ein Zwang!"

Pogner, Eva's Vater, hat schon sein Wort gegeben, er kann es nicht zurücknehmen: nur ein Meistersinger darf Eva freien, und zwar muß er sie im offenen Wettbewerb „ersingen". Sobald Sachs den jungen Ritter erblickt, sobald er sein unerhörtes Anliegen, in die bürgerliche Meisterzunft aufgenommen zu werden, vernimmt, errät er den ganzen Zusammenhang, und während die meisten anderen Meister — Beckmesser (der ebenfalls den Rivalen wittert) an der Spitze — allerhand formelle Bedenken gegen die Aufnahme Walther's vorbringen, tritt er mutig für ihn ein; denn Sachsens Entschluß ist gefaßt: er wird nicht singen!

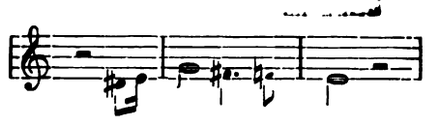
„Vor dem Kinde lieblich hehr,
mocht' ich gern wohl singen;
doch des Herzens süß' Beschwer
galt es zu bezwingen.
's war ein schöner Abendtraum:
d'ran zu deuten wag' ich kaum."

Einzig durch Sachsens kluges Verhalten werden alle Schwierigkeiten, die dem Glücke des jungen Paares im Wege stehen, „gegen der Meister Zunft und die ganze Schul'", überwunden. — Man sieht, welche tragische Größe die Handlung durch die einfache Thatsache gewinnt, daß Sachs Eva liebt und „seines Herzens Beschwer bezwingen muß". Wie ich schon vorhin sagte, Sachs ist jetzt der Mittelpunkt des Dramas, und zwar nicht so sehr durch seine überragende geistige Größe, als weil diese Größe sich in seinem Herzen widerspiegelt, weil sie uns zwar auch zu denken, vor allem aber zu fühlen giebt. Und nun, in dieser neuen Dichtung, tritt Alles, was früher in der Gestalt von bitterer Ironie sich gab, als jene „erhabene, Schmerzen lösende Heiterkeit" (X, 195) auf; denn Sachsens Seele ist nunmehr der Punkt, von wo aus wir die Welt mit ihren Konventionen und Formen und Lächerlichkeiten und Vorurteilen betrachten, — und dieser Standpunkt ist der eines wirklich erhaben großen und guten Mannes, der selber viel zu bedeutend ist als daß irgend etwas auf der Welt ihm unbedeutend erscheinen könnte, und der, um sein eigenes „Beschwer" niederzukämpfen, mit genialer Herzensgüte Alles nachempfindet, was die Herzen Anderer beschwert. Nicht verspottet wird hier die Form (die Konvention), sondern ihre Nichtigkeit wird durch einen tiefen, überall bis auf den reinmenschlichen Kern vordringenden Blick offenbar.

Eine solche Auffassung des Dramas war nur durch die Mitwirkung der Musik durchführbar; ja, das ist zu wenig gesagt, das Drama überhaupt so zu konzipieren, war „lediglich dem Musiker möglich".[1]) Der Dichter mußte ein Tondichter sein. Denn dieser Sachs konnte unmöglich als Wortheld, namentlich nicht als Klageheld vor uns hingestellt werden. Und in der That, nur ein einziges Mal hören wir ihn ganz leise sich selbst zuflüstern: „Vor dem Kinde lieblich hehr, mocht' ich gern wohl singen"; sonst schweigt sein Leid, und nur durch Sachsens humoristische Bemerkungen Eva gegenüber und aus den Geständnissen dieser letzteren erfahren wir den genaueren Sachverhalt. Wie beredt, wie unfehlbar bestimmend ist dagegen die Sprache der Töne, die uns das innerste Herz des Helden offenbart! Gleich, als Hans Sachs in der Singschule zum erstenmale für Walther eintritt:

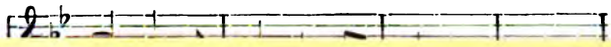
„Halt! Meister! Nicht so geeilt!"

da steigt schon aus dem Orchester die tiefe Klage auf:



welche dann im zweiten Akt, in dem Gespräch mit Eva, von den Worten an: „Ja, Kind! eine Freiung machte mir Not", immer ergreifender an das Ohr dringt. In diesem zweiten Akt erklingt auch schon — zum lustigen Schusterlied, durch welches der schlaue Sachs zugleich Beckmesser's Vorhaben und die unbesonnene Flucht der jungen Leute vereitelt — das wunderbare, herzerschütternde Thema:

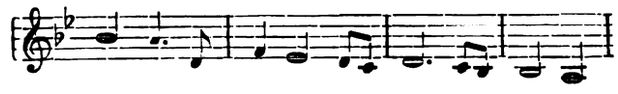
[1]) Vergl. S. 239 fg.



Partitur der Meistersinger auf ein einziges musikalisches Motiv zurückgeführt wird!

„Vor dem Kinde lieblich hehr,

[1]) Vergl. S. 239 fg.



welches in der Einleitung zum dritten Akte seine volle dramatische Entwicklung erfährt und dort erst seinen ganzen Sinn enthüllt. Wie der Meister später sagte: „es drückt die bittere Klage des resignierten Mannes aus, welcher der Welt ein heiteres und energisches Antlitz zeigt". Diese Einleitung zum dritten Akte muß als der Höhepunkt des Dramas bezeichnet werden: die Situation ist uns jetzt bekannt, in Sachsens Herz haben wir schon manchen tiefen Blick gethan, und jetzt — während der Vorhang vor dem bunten Bilde noch gesenkt bleibt — lauschen wir mit geschlossenen Augen dem letzten Kampf im innersten Herzen des Helden. Zuerst tritt die Klage auf; dann wird sie von der Erinnerung an die eigenen künstlerischen Schöpfungen übertönt; es ist als erhebe sich der „ewige" Teil in dieser großen Menschenbrust gegen den vergänglichen: mit tiefem Mitleid schaut Sachs auf sich selbst herab; mit lächelndem Blick und thränenerfüllten Augen zu seinem höheren Selbst wieder hinauf; nochmals ertönt jenes klagende Thema, aber zu majestätischer Breite und Kraft entfaltet, mit dem mächtigen Ausdrucke der Erschütterung einer tief ergriffenen Seele: „beruhigt und beschwichtigt erreicht es die äußerste Heiterkeit einer milden und seligen Resignation" (vergl. Entwürfe, S. 104). — Noch eigentümlicher, noch neuer und unerwarteter ist vielleicht die Bedeutung, zu welcher die Musik in der Schlußscene des Dramas erhoben wird, wo die verschiedensten Hauptthemen, zu einem wunderbaren polyphonen Gewebe verflochten, Sachsens Anrede: „Ehrt eure deutschen Meister!" umwinden und umranken, als ob alle Menschen sich sehnten, „in der Nähe dieses Großen und Guten aus aller Misère des Lebens aufzutauen und zu tauchen",[1]) als ob alle durch seinen Blick und durch sein weises Wort sich geadelt und über sich selbst hinausgehoben fühlten. Gerade diese Stelle wirkt auf der Bühne hinreißend und überwältigend, namentlich dann, wenn das ganze Volk in die nur halbverstandenen Worte leise mit einstimmt. Wir empfinden, wir erleben es ja unmittelbar, wie der große Mann über seine ganze Umgebung und auch auf ferne Zeiten hinaus, Segen spendend, die magische Gewalt seiner Persönlichkeit ausstrahlt. Sowohl das Wort wie der Ton erzielen an solchen Stellen Wirkungen, die keine frühere Kunst uns ahnen ließ.

Ein Vergleich

An dieser Stelle gegnügt es mir, auf diesen Mittelpunkt des Dramas hingewiesen zu haben. Eine Zergliederung des Dramas und der Musik, um festzustellen, wie sich nun von hier aus das musikalische, dramatische Leben über das Ganze ergießt, führt leicht, wenn man die Analyse zu weit treibt, zu sehr abstrakten Erörterungen.[2]) Von größerem Nutzen wird es sein, wenn wir die klare Erkenntnis der neuen „Fähigkeiten", welche der Tondichter im Drama „entdeckt und fortgebildet hat" — eine Erkenntnis, die wir nunmehr aus einem praktischen Beispiel, nicht aus theoretischen Erwägungen herleiten — dazu benützen, um einen vergleichenden Rückblick auf das Drama zu werfen, wie es Wagner in seiner ersten Lebenshälfte gestaltete. Hierdurch wird klar werden, worin die Bedeutung jenes Übergangs aus dem *unbewußten* zum *bewußten* künstlerischen Wollen bestand, wovon der Meister so häufig als von dem Eintreten in eine „neue Lebensperiode" redet. — Mit Absicht vermeide ich es, bei der folgenden Betrachtung auf

[1]) Siehe S. 96.

[2]) Wer sich dafür interessiert, wird manche Anregungen in meinem „Drama Richard Wagner's" in dem Abschnitt über Die Meistersinger finden. — Der Kuriosität halber sei auch auf die Schrift der Brüder Bonnier hingewiesen: „Le Motif-Organe des Maîtres Chanteurs", in welcher die gesamte Partitur der Meistersinger auf ein einziges musikalisches Motiv zurückgeführt wird!

Die Meistersinger hinzuweisen; denn dieses Beispiel haben wir jetzt vor Augen und die Anwendung auf den besonderen Fall ergiebt sich von selbst.

Wagner selber behauptet, er habe „einen weiteren Schritt gemacht" von den letzten Werken seiner ersten Lebenshälfte zu den Werken der zweiten, als von den Feen bis zu Tannhäuser (VII, 175). Wichtig ist nun vor allem die Einsicht, daß dieser Fortschritt nicht irgendwie durch eine Steigerung der technischen Meisterschaft oder durch die Entdeckung einer glücklichen Neuerung bewirkt wurde, sondern einfach durch die bewußte Erfassung jenes Gesetzes der notwendigen Beschränkung des Wort-Tondramas auf das Reinmenschliche als Gegenstand. Es ist dies — wie ich schon dargelegt habe[1]) — keine künstliche, willkürlich ersonnene Regel, sondern ein Naturgesetz, das sich aus dem Wesen der Tonsprache ergiebt. Welchen Einfluß aber diese einfache Einsicht auf die Gestaltungen des „tonvermählten Dichters" ausüben mußte, wie sie ihn mit einem Schlag aus quälender Not und Sklaverei zu der Freiheit eines Herrschenden erlöste, das zeigt uns der Meister sehr einfach und überzeugend, indem er (in seinem Brief „Zukunftsmusik") auf Lohengrin, als Vergleich, zurückweist. Zugleich sehen wir hier mit einem einzigen Blick, was das unbewußte Meisterwerk von dem bewußten Meisterwerk unterscheidet.

„Das ganze Interesse des Lohengrin", schreibt Wagner (VII, 163), „beruht auf einem alle Geheimnisse der Seele berührenden inneren Vorgang im Herzen Elsa's". Gerade die Vorgänge im Innern sind aber das Allen Gemeinsame, das Reinmenschliche. Jedes tiefere Drama — gleichviel welcher Gattung — zielt auf dieses innere Leben; die äußeren Vorgänge nehmen jedoch im gesprochenen Drama — und mit Recht — einen großen Teil des Interesses in Anspruch, in unbedeutenderen Werken sogar das ganze Interesse. Die Musik aber kann nur das Innere schildern; der „innere Vorgang" ist ihr einziges Gebiet. „Die Musik ist in ihrer unendlichsten Steigerung doch immer nur Gefühl", sagt Wagner (Das Kunstwerk der Zukunft III, 112); „die Fähigkeit der Musik zur Lösung jeder denkbaren Aufgabe ist unbegrenzt, sobald sie eben nur das ganz und allein zu sein braucht, was sie wirklich ist — Kunst des Ausdruckes" (Oper und Drama, III, 343). Soll also das Wort-Tondrama — im Gegensatz zur Oper — ein einheitliches wahres Kunstwerk sein, ohne Riß noch Sprung, so muß das ganze Interesse auf die „inneren Vorgänge im Herzen" konzentriert sein. Diese selbe Musik, welche die einschränkende Bedingung stellt, giebt uns aber zugleich die Mittel, und somit die Möglichkeit, das Interesse in einem früher ungeahnten Maße nach innen zu verlegen. „Über alle Denkbarkeit des Begriffes hinaus offenbart uns der tondichterische Seher das Unaussprechbare" (X, 321); dieses Unaussprechbare tritt jetzt — zum erstenmale — nicht bloß als Endergebnis des Dramas, sondern als ein organischer, ja, sogar als ein architektonischer Bestandteil desselben auf. Insofern also als in Lohengrin das ganze Interesse auf einem inneren Vorgang beruht, entspricht dieses Werk dem obersten Gesetze des Wort-Tondramas. Um diesen inneren Vorgang herum werden aber hier noch äußere Vorgänge mit ziemlicher Umständlichkeit behandelt; der Stoff ist von Anfang an vom Dichter derartig aufgefaßt, daß das nicht zu umgehen war. Man denke namentlich an jenen dramatischen Höhepunkt, den ganzen Schluß des zweiten Aktes, wo der innere Konflikt im Herzen Elsa's nur mit Zuhilfenahme eines äußerst komplizierten Apparates in die Erscheinung treten kann; sämtliche Handelnde und alle Chöre füllen die Bühne an; hier ist es Einem förmlich, als empfände man die Not jenes „tondichterischen Sehers" mit, der, um das Unaussprechbare zu offenbaren, woran ihm gerade in diesem Augenblick

[1]) Vergl. S. 188 fg.

einzig liegt, eine ganze Last von Ausdrucksmaterial mitschleppen muß.[1]) Der vollbewußte Wort-Tondichter gestaltet dagegen seinen Stoff, gleichviel woher er diesen nehmen mag, derartig, daß *der allergrößte Raum des Gedichtes auf die Kundgebung der inneren Motive der Handlung verwendet werden kann*; das ist sein ganzes Geheimnis, das Geheimnis des Wort-Tondramas. Und Wagner läßt uns klar einsehen, was hierdurch gewonnen wurde, indem er, nach der Erwähnung des Lohengrin, auf ein Werk der zweiten Lebenshälfte hinweist: „Die ganze ergreifende Handlung kommt hier nur dadurch zum Vorschein, daß die *innerste Seele* sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie *von innen aus* vorgebildet ist".

Die „Handlung" im neuen Drama.

Hiermit haben wir nun das Bezeichnende der von Wagner in seiner zweiten Lebenshälfte geschaffenen Dramen klar formuliert: in ihnen tritt die *Handlung* so an das Licht, wie sie *von innen aus* vorgebildet ist. Und durch dieses Bilden „von innen nach außen" wird nicht allein die *allgemeine* Gestaltung des Werkes, sondern Alles bis in die letzte Einzelheit bestimmt. In jedem einzelnen der vier großen Bühnenwerke aus dieser Periode finden wir z. B. eine eigenartige, nur für dieses eine Werk gültige Behandlung des Orchesters (von der Einfachheit der Meistersinger bis zu der verschwenderischen Pracht des Nibelungenrings), — eine eigenartige Auffassung der polyphonen Architektonik (von dem kunstvollen, vielverschlungenen Kontrapunkt der Meistersinger bis zu den geschlossenen Harmonienfolgen des Parsifal), — eine eigenartige Anwendung der Modulation (von der Chromatik des Tristan bis zu den fast Mozart'schen Farben des Siegfried), u. s. w. u. s. w. Genau in demselben Maße weichen die Dichtungen von einander ab: im Versbau, in der Anwendung von Assonanz, Alliteration und Endreim (von den stabgereimten, wuchtigen Versen des Ringes bis zu der leichtfließenden Diktion der Meistersinger, mit ihrer blendenden, verblüffenden Reimkunst), — in ihrem psychologischen Charakter (von dem weltentrückten Mysticismus des Tristan bis zur derben Unmittelbarkeit des Nibelungenringes), — in ihrem Gedankeninhalt (von dem in symbolischer Gedrungenheit einen Weltgedanken umspannenden Parsifal bis zu der schlichten Tiefe der Meistersinger). Alles das sind die Wirkungen jenes Schaffens, welches *von innen nach außen* gestaltet. Ja, diese Wirkungen lassen sich noch weiter verfolgen: nicht bloß wird Jeder an einem einzelnen Takte Wagner'scher Musik sofort erkennen, welchem Werke es entnommen ist, gerade so wie wir die Menschen an ihrer Stimme unterscheiden, sondern bei gewissen Werken, Siegfried z. B. und Parsifal, bringt die poetische Stimmung jedes einzelnen Aktes so sehr bis in die feinste Einzelheit durch, daß man von dem einfachsten musikalischen Gebilde, oft von einem vereinzelten Accord sagen kann, welchem Akt sie angehören und angehören müssen. Das ist nicht allein das Werk höchster künstlerischer Besonnenheit, sondern eine Folge davon, daß hier „die äußere Form aus dem intimsten Zentrum der Welt gestaltet wird", wie Wagner sagt. Das Kunstwerk strahlt hier von einem Mittelpunkt aus, anstatt daß — wie sonst im Drama — erst zahlreiche Fäden, einer nach dem anderen, gesammelt, und zum Schluß auf den Mittelpunkt hingeleitet werden. Möglich aber wird diese Art der Gestaltung erst durch die Mitwirkung der Musik; nur durch sie vermag der Dramatiker *zuerst* die zu Grunde liegende, rein menschliche Empfindung zu erwecken und *später* erst das bestimmte Wort zu geben, *zuerst* die allgemein gültige Idee heraufzubeschwören und *später* erst das besondere Bild zu zeigen. Hierin, in dieser bestimmenden Macht der Musik, liegt aber außerdem das bisher ungeahnte Einheitsprinzip des neuen Dramas; denn das Gestalten von innen nach außen bedeutet für den Wort-Tondichter

[1]) Ich erinnere hier als Beispiel an den herrlichen Gesamtchor: „In wildem Brüten muß ich sie gewahren".

das Gestalten des ganzen Dramas von der Musik aus. Die Musik ist das „Innen" (wie wir das so überzeugend bei Hans Sachs jetzt erfuhren), die Dichtung — als Wort und Bild — das „Außen". Das meint auch Wagner, wenn er im Vorwort zu seinen Gesammelten Schriften sagt: „Die Musik wird uns die Gesetze für eine wahrhafte Kunst geben". Finden wir z. B. in den Wortdichtungen Wagner's, wie ich vorhin andeutete, eine reiche, ewig wechselnde Skala des poetischen Ausdrucks,[1]) so muß man sich ganz klar darüber sein, daß es die Musik ist, welche die Gesetze für diesen Ausdruck gegeben hat; jene Musik nämlich, welche erst als Allerletztes, nach Vollendung des ausführlichen Gedichtes, ihre volle, tönende Gestaltung erhalten und den Duft reinster Poesie über das ganze Werk ausbreiten konnte, welche aber in der Seele des schaffenden Dichters von allem Anfang an als Gegenbild oder vielmehr als leibhaftige Verkörperung seines Dramas — jenes „Vorganges in den Tiefen der inneren Seele" — gelebt hat. Dasselbe gilt für jede Gebärde und für das gesamte Bühnenbild in seiner wechselvollen Beleuchtung. Jene schon früher angeführten Worte des Meisters,[2]) er hätte seine dramatischen Werke gern als „ersichtlich gewordene Thaten der Musik" bezeichnet, haben uns jetzt also ihren vollen Sinn enthüllt. Dazu genügte die verständnisinnige Betrachtung eines einzigen Dramas aus der zweiten Lebenshälfte. Wollen wir einen mehr logischen, vernunftgemäßeren Ausdruck für das „deutsche Drama", das uns Wagner geschenkt hat, so müssen wir es als „das reinmenschliche Drama" bezeichnen; das eigentlich Künstlerische wird aber damit ausgesprochen, daß man in diesem Drama mit Wagner „eine ersichtlich gewordene That der Musik" erkennt. Auf der einen Seite stehen der innere Mensch und sein Ausdrucksorgan, die Musik, „jene alles klagende, alles sagende, alles tönende Seele"; auf der anderen, der äußere Mensch und seine ganze sichtbare Welt; zwischen beiden schwebt der Gedanke, dessen künstlerische Thätigkeit in der Phantasie sich kundgiebt. Das Bezeichnende des neuen Dramas ist nun, daß die Gestaltung des ganzen Kunstwerkes von dem inneren Menschen ausgeht, von ihm ihre Gesetze erhält. Somit wird nämlich (dies ist sehr wichtig!) der Gedanke nicht von äußeren Eindrücken bestimmt, die er dem inneren Menschen erst mitteilt, um dadurch eine dramatische Handlung entstehen zu lassen; sondern der Gedanke — und mit ihm die Phantasie — tritt hier, im Wort-Tondrama, gleich von Beginn an im Dienste des inneren Menschen auf, von ihm geleitet, bestimmt, befehligt. Wie der Meister an der vorhin citierten Stelle weiter bemerkt: „Die ganze Bedeutung der äußeren Welt hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab".

Eine eingehende Anwendung des jetzt Ausgeführten auf Die Meistersinger ist um so weniger nötig, als es ja gerade das tiefere Verständnis jenes Dramas war, das uns zu dieser grundlegenden Betrachtung die Veranlassung gab. Nur Eines muß ich bemerken: ich habe von Sachs allein gesprochen, weil er in der That der lebengebende Mittelpunkt des großen Dramas ist. Um ihn herum stehen aber zahlreiche andere Charaktere, ein jeder scharf individualisiert. Hier gilt nun, was Herder über Kunstwerke im allgemeinen ausführt: „Jede reine Idee, die ein vollendetes Bild giebt, teilt nachbarlichen Ideen Klarheit mit". Hans Sachs ist in den Meistersingern das vollendete Bild; um ihn gruppieren sich in zunehmender perspektivischer Entfernung die anderen Figuren des bunten Ganzen; auch den fernsten teilt er Klarheit mit.

[1]) Auf diesen interessanten Gegenstand komme ich bei der Besprechung von Tristan und Isolde noch zurück.

[2]) Vergl. S. 191.

Der Brünnhildenstein.

Nach dem Oelgemälde von Hermann Hendrich.

Mit Rahmenzeichnung von Otto Eckmann.

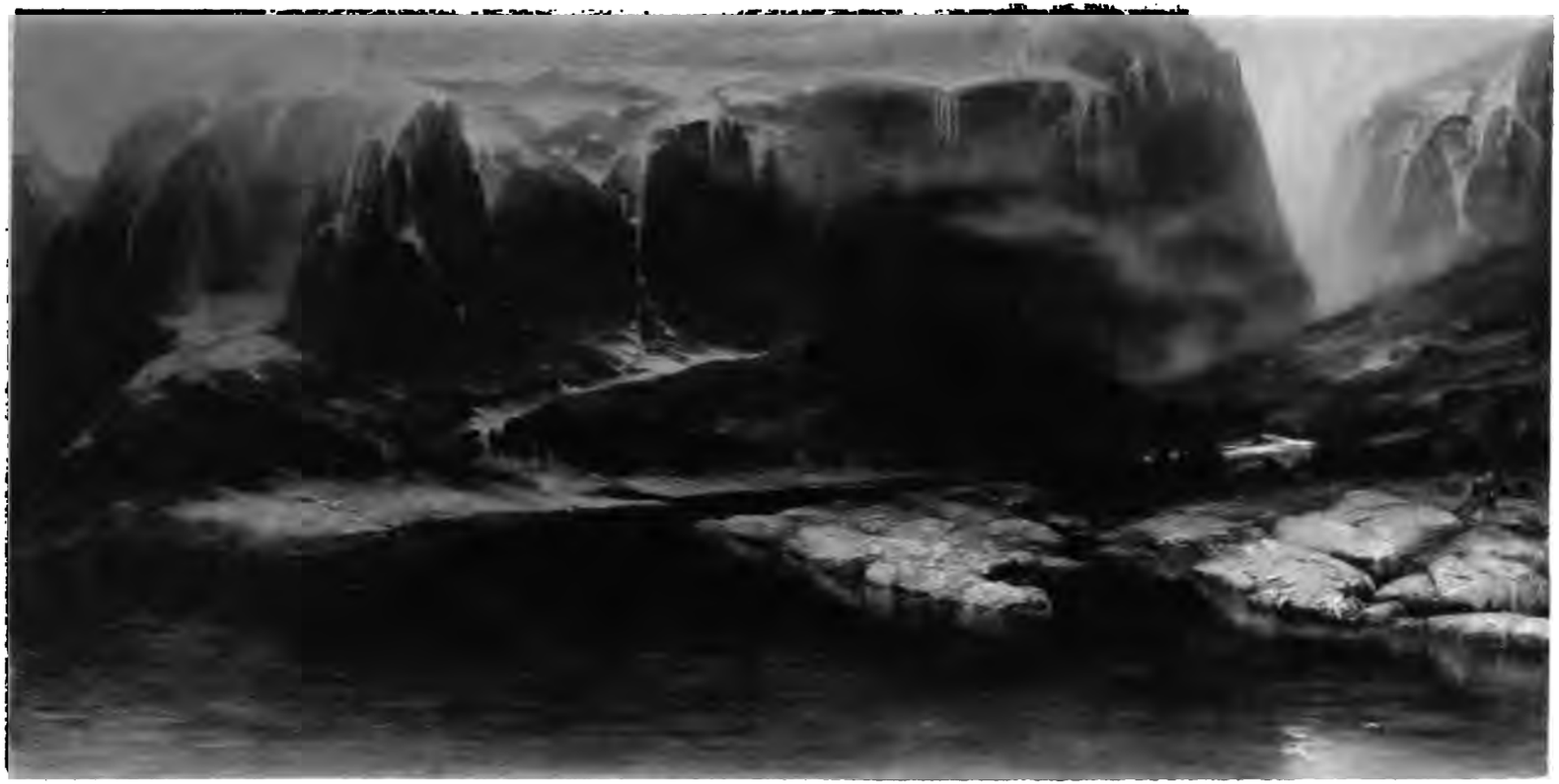
„Siegfried: Brünnhilde, heilige Braut
wach' auf! öff'ne dein Auge!
Wer verschloß dich wieder in Schlaf?
Wer band dich in Schlummer so bang?"
(Götterdämmerung, Akt III.)

Der Brünnhildenstein.

Nach dem Oelgemälde von Hermann Hendrich.

Mit Rahmenzeichnung von Otto Eckmann.

„Siegfried: Brünnhilde, heilige Braut
wach' auf! öff'ne dein Auge!
Wer verschloß dich wieder in Schlaf?
Wer band dich in Schlummer so bang?"
(Götterdämmerung. Akt III.)



Der Ring des Nibelungen.

Voluntas superior intellectu.
Joh. Duns Scotus.

Der Entwurf vom Jahre 1848.

Den Abschnitt über Die Meistersinger habe ich mit einem Hinweis auf Herder geschlossen; diesen über den Nibelungenring möchte ich mit einem solchen beginnen. „Wann aber und wie", sagt Herder in einer Betrachtung über die verwirrende Menge der germanischen Mythen und Sagen, „wird aus diesen vermischten Sagen und Abenteuermärchen so verschiedener Völker in so verschiedenen Gegenden und Umständen eine Ilias, eine Odyssee erwachsen, die allen gleichsam den Kranz raubte, und jetzt als Sage der Sagen gelte"?[1]) Diese Worte fielen vor genau 100 Jahren, 1795. Seitdem hat es an Versuchen, Herder's Wunsch zu erfüllen, nicht gefehlt. — Das epische „Nibelungenlied" aus dem 13. Jahrhundert und — in geringerem Maße — der nordische Mythos, wie er durch die Übersetzungen der Edden und der Heldensagen aus dem Isländischen und Norwegischen ins Deutsche bekannt wurde, das sind die zwei Grundpfeiler, auf denen im Laufe dieses Jahrhunderts zahllose dichterische Gebäude aufgeführt wurden.[2]) Mit Ausnahme von Hebbel's Trilogie und Jordan's Epos (beide erst nach der Veröffentlichung von Wagner's Nibelungenring entstanden) sind die Versuche alle schon längst verschollen; selbst Geibel's Schauspiel „Brunhild" (1857), in welchem man Wagner's Einfluß wohlthuend verspürt, dürfte nur wenigen bekannt sein, — als „Drama" und zugleich doch nicht bühnenfähig, bekundet es sich ohnehin als ein nicht zum Leben geborenes Zwitterwesen. Außerordentlich bezeichnend für Wagner's unfehlbaren Bühnenblick ist es nun, daß er — und er allein — sofort erkannte, das mittelalterliche Nibelungenlied, welches in seiner ersten Hälfte Siegfried's Tod und in seiner zweiten Chriemhilde's Rache bringt, eigne sich nur für epische und durchaus nicht für dramatische Behandlung. Aus dem verfitzten Knäuel diplomatischer Intriguen und Gegenintriguen, aus der Überfülle ritterlicher Thaten, wie sie die Höfe des Mittelalters zu ihrer Unterhaltung verlangten, aus der Vermischung halbhistorischer Vorgänge mit nur halbverstandenen mythischen Zügen läßt sich kein klares, kräftiges Drama gestalten, namentlich aber kein reinmenschliches Drama, wie die Musik es erfordert. Und da entwarf Wagner, schon im Jahre 1848, als er durch eine mehrjährige Beschäftigung mit dem Stoffe diesen vollständig beherrschte und ihn sich assimiliert hatte, den Entwurf zu einer Dramatisierung des Nibelungen-Mythos.[3]) Dieser Entwurf unterscheidet sich schon dadurch von sämtlichen anderen Versuchen, daß hier Siegfried's Tod das Ende, den Kulminationspunkt der ganzen Handlung bildet, nicht den Anfang oder die Mitte. Nur der Schluß von Wagner's Drama berührt sich also mit dem Nibelungenlied, und zwar nur mit dem ersten Buch desselben. Gleich in diesem ersten Entwurf ist Siegfried der Held, Brünnhilde die Heldin; Gunther und Chriemhilde-Gutrune sind untergeordnete Persönlichkeiten, die nur insofern interessieren, als sie für das tragische Schicksal des Heldenpaares in Betracht kommen. Mit einem Worte, Wagner wendet sich vom Gebiet der Sage weg zu dem des Mythos. Gerade diese Thatsache, daß er das mittelalterliche, halbhistorische „Lied" verwarf und dafür die

[1]) Ideen zur Geschichte und Kritik der Poesie und bildenden Künste, Abt. 34.

[2]) Die vollständigste Zusammenstellung und eine sachkundige Besprechung dieser überreichen Nibelungen-Litteratur findet man in H. von Wolzogen's Schrift: „Der Nibelungenmythos in Sage und Litteratur", bei Weber (Berlin, 1876).

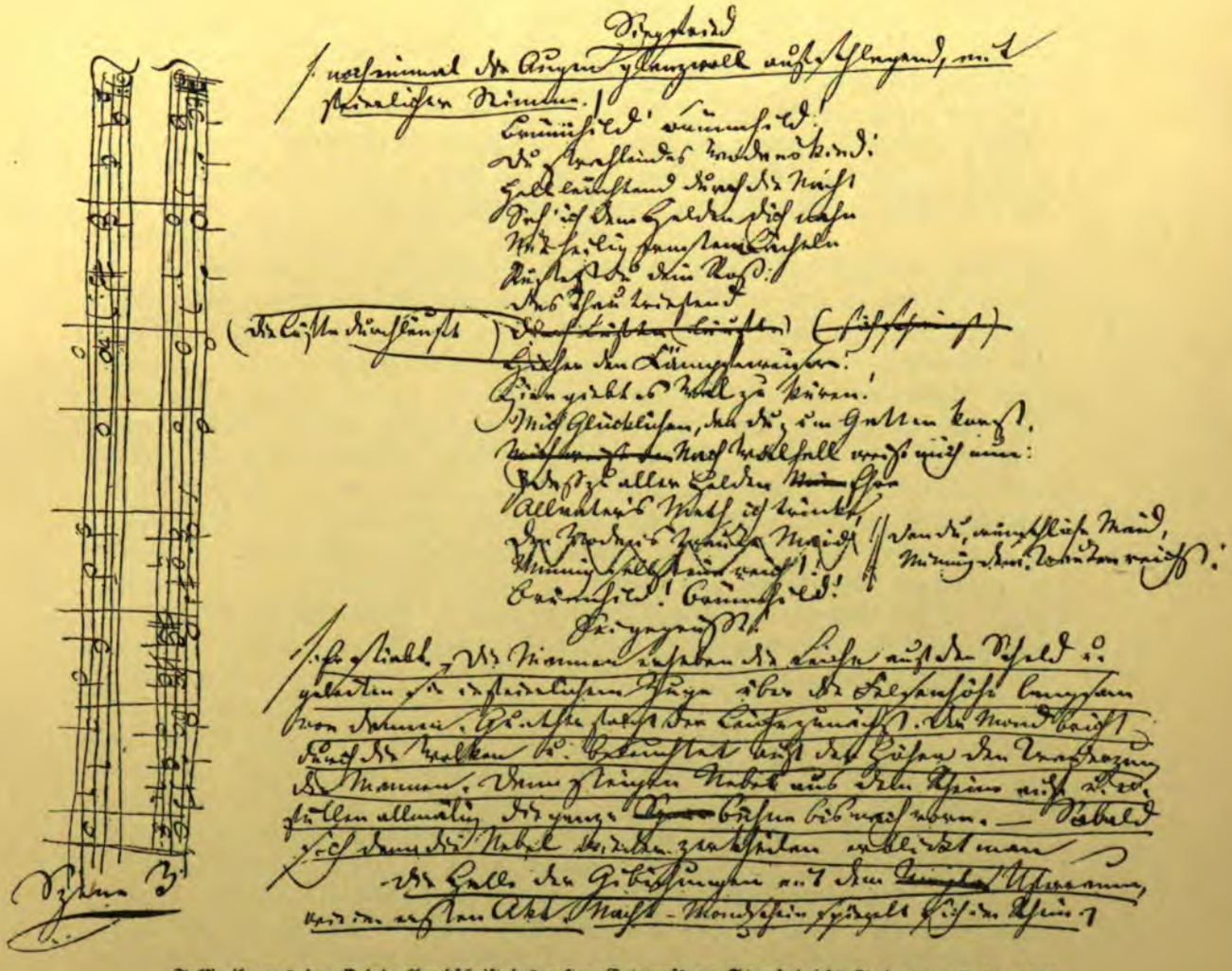
[3]) Vergl. S. 248.

nordischen Götter- und Heldengestalten erwählte, ist für des Meisters Leben von epochemachender Wichtigkeit; denn hiermit hatte er als Künstler eine That vollbracht, deren Bedeutung seine Vernunft erst einige Jahre später voll begriff. Später erkannte er nämlich: „Das Unvergleichliche des Mythos ist, daß er jederzeit wahr und sein Inhalt bei dichtester Gedrängtheit für alle Zeiten unerschöpflich ist" (IV, 81).

Will man nun den hohen Wert jenes ersten Entwurfes ermessen, so kann man nicht besser thun, als ihn mit dem besten anderweitigen Versuch, diesen Sagenkreis musikalisch-dramatisch zu gestalten, zu vergleichen. Und als den besten kann man wohl ohne Zweifel den Entwurf des bekannten Ästhetikers F. Th. Vischer bezeichnen, den man in dessen „Kritischen Gängen", Band II, findet. Hier haben wir es wenigstens mit dem ernsten Versuche eines Mannes zu thun, der den gesamten Stoff beherrschte, was von solchen untergeordneten Werken wie Dorn's Nibelungenoper nicht behauptet werden kann.

Vischer's Entwurf ist ein wunderbares Gemisch von richtiger Einsicht und künstlerischer Unfähigkeit. Die allgemeinen Bemerkungen sind auffallend scharfsinnig und treffend: „Es muß mich Alles trügen, oder es ist noch eine andere, eine neue Tonwelt zurück, welche sich erst öffnen soll. — — — Die Musik soll noch ihren Schiller und Shakespeare bekommen. — — — Wir wollen eine heimische, eine eigene, eine nationale Welt von Empfindungstönen in der Musik u. s. w." Vortrefflich ist es auch, wie er dann auf „die Nibelungensage" als auf einen geeigneten Stoff für die Bethätigung dieser „neuen Tonwelt" hinweist: „Wir haben die Musik noch nicht gehabt, welche ein solcher Stoff fordert, und wir haben einen solchen Stoff in unserer Musik noch nicht gehabt, so wie wir in unserer Poesie noch keinen Shakespeare gehabt haben". Näher auf das Neue, was er von dieser Musik fordert, eingehend, meint Vischer: „die Recken der alten Heldensage und ihr gigantisches Schicksal wollen eine andere Zeichnung als Jägerbursche — — — ihre Größe ist von ihrer Wortkargheit unzertrennlich", dies Alles widerspreche aber nicht dem Wesen der Musik, im Gegenteil: „Die Musik fordert einfache Motive, einfache Handlung". — — — Sobald nun aber Vischer an die Gestaltung herantritt, welcher Abfall! Da ist es nicht mehr die Nibelungensage, sondern das Nibelungenlied, welches „für die Oper wie gemacht ist"! Gerühmt wird an diesem Lied namentlich, daß es „reichliche Gelegenheit zu festlichen Aufzügen biete"! Und nun dramatisiert der Ästhetiker das ganze Nibelungenlied, Schritt für Schritt, und erhält eine monströse, fünfaktige „heroische Oper", in welcher 17 männliche Solisten auftreten, ohne daß es möglich wäre, zu erraten, wer der eigentliche Held dieser Hydra aller Bühnenkunst sei: Siegfried stirbt schon in der Mitte des zweiten Aktes („in herrlicher Jagdkleidung"!), Gunther, Hagen, Gernot, Dankwart, Rüdiger, Dieterich, Hildebrand bleiben dagegen alle ganz gleichmäßig im Vordergrund; Chriemhilde allein hebt sich aus der Masse kräftiger hervor; ihre Rache bildet auch den eigentlichen Inhalt des Dramas. Der ganze letzte Akt ist eine einzige, ununterbrochene Metzelei, welche zuletzt zu einer: „Schluß-Katastrophe: ungeheurer blutiger Durchbruch des Schicksals im entfesselten Sturme aller musikalischen Kräfte" führt. Es war wohl schwer, etwas Unmöglicheres für die Musik zu erdenken. Nun höre man aber, wie dieser grundgescheidte Mann, der Erste, der an vielen Orten das Richtige erblickte, es dennoch verstand, überall an diesem Richtigen knapp vorbeizugehen, sodaß sein Entwurf mehr durch das Unterlassene als durch das Vollbrachte fesselt: „Nach der Darstellung der Edda ist in dem ganzen tragischen Gange der Begebenheit ein alter Fluch wirksam, den der Zwerg Andvari auf den Nibelungenhort legte, im Nibelungenlied ist dieser Zug verwischt, in der Klage tritt er schwach angedeutet wieder hervor. Man kann aber diese Beziehung in der Oper nicht brauchen"!! Des weiteren klagt Vischer über die Unklarheit vieler Motive, namentlich in Bezug auf

Brünnhilde, löst aber hier und überall die Schwierigkeit auf eigentümliche Weise: „Brünnhilde **darf** keine Walküre sein“! Der Vergessenheitstrank ist zwar unentbehrlich, „muß aber verworfen werden“! Siegfried darf Brünnhilde's Anklage nicht abschwören,



Faksimile aus der Originalhandschrift des ersten Entwurfs zu Siegfried's Tod, vom Jahre 1848.

Beilage zu Chamberlain, Richard Wagner.

*) Das Titelblatt der „großen heroischen Oper“ ist dem Leser schon S. 241 im Faksimile mitgeteilt worden; beiliegend findet er ein noch interessanteres Stück aus demselben Manuskript: die erste Niederschrift der letzten Worte Siegfried's und der Bühnenweisungen für den Trauerzug, sowie, am Rande des nämlichen Blattes, den Entwurf zu einer Trauermusik. Da diese Handschrift am Anfang vom 12. November 1848, am Ende vom 28. November 1848 datiert ist, und da sie ferner nur diese einzige musikalische Skizze enthält, so ist diese ohne Zweifel **der allererste Kompositionsentwurf zu dem großen Nibelungenwerk!** Unter dem Eindruck einer plötzlichen Inspiration scheint der Meister sein Papier umgewendet, schnell zwei Notensysteme gezogen und diese acht Takte hingeworfen zu haben. Der Gebrauch des Tenorschlüssels läßt

nordischen Götter- und Heldengestalten erwählte, ist für des Meisters Leben von epochemachender Wichtigkeit; denn hiermit hatte er als Künstler eine That vollbracht, deren Be-

zu erdenken. Nun höre man aber, wie dieser [illegible]
vielen Orten das Richtige erblickte, es dennoch verstand, überall an diesem Richtigen knapp vorbeizugehen, sodaß sein Entwurf mehr durch das Unterlassene als durch das Vollbrachte fesselt: „Nach der Darstellung der Edda ist in dem ganzen tragischen Gange der Begebenheit ein alter Fluch wirksam, den der Zwerg Andvari auf den Nibelungenhort legte, im Nibelungenlied ist dieser Zug verwischt, in der Klage tritt er schwach angedeutet wieder hervor. Man kann aber diese Beziehung in der Oper nicht brauchen“!! Des weiteren klagt Vischer über die Unklarheit vieler Motive, namentlich in Bezug auf

Brünnhilde, löst aber hier und überall die Schwierigkeit auf eigentümliche Weise: „Brünnhilde **darf** keine Walküre sein"! Der Vergessenheitstrank ist zwar unentbehrlich, „muß aber verworfen werden"! Siegfried darf Brünnhilde's Anklage nicht abschwören, denn „diese Szene ist für den raschen dramatischen Gang müßig"! Daß Siegfried nur im Rücken verwundbar ist (worin sowohl das Furchtbare des Racheschwurs als auch die ganze Motivierung des verräterischen Mordschlags begründet liegt), „muß ebenfalls wegbleiben"! „Die Zwerge und Riesen fallen natürlich auch weg." Und so geht es weiter; es fällt jeder charakteristische Zug weg, einer nach dem andern, bis richtig nur eine „Oper" übrig bleibt, — eine Oper mit vielen festlichen Aufzügen und reichlichem Massenmord. Es bleibt unbegreiflich, was die so deutlich und richtig geahnte „neue Tonwelt" hier soll; diese Tonwelt, von der Vischer selber gesagt hatte, „sie verlange einfache Motive, einfache Handlung!" Wahrlich, Wagner hatte mit Recht vorausgesagt: lediglich ein Musiker werde das Drama so erweitern können wie es die Fähigkeiten des musikalischen Ausdrucks erforderten.[1])

Und nun sehe man Wagner's Entwurf aus dem Jahre 1848 an. Wer des Meisters Gesammelte Schriften nicht zur Hand hat, kann sich die Art, wie hier die Aufgabe aufgefaßt und glänzend gelöst ist, dennoch leicht vorstellen, wenn er erfährt, daß der Gang der äußeren Begebenheiten in jenem ersten Entwurf fast genau derselbe ist, wie derjenige der jetzigen Dichtung. Die Handlung beginnt mit dem Raub des Goldes durch Alberich; dieser schmiedet daraus den verhängnisvollen, machtverbürgenden Reif; als Wotan ihm diesen gewaltsam entreißt, verflucht Alberich den Ring, „er soll das Verderben Aller sein, die ihn besitzen". Um den Besitz dieses Ringes, des Symbols der Weltmacht, dreht sich nun das ganze Drama. Aus der tragischen Liebe der Wotanskinder, Siegmund und Sieglinde, wird Siegfried geboren; Siegfried tötet den Wurm und wird dadurch, ohne den Wert des Besitzes zu ahnen, Herr des Ringes; er erweckt die herrliche Walküre Brünnhilde, die seinen Vater Siegmund gegen Wotan's Geheiß — aus Mitleid — geschützt hatte, und gewinnt sie zum Weibe. Dann zieht er aus auf Abenteuer und gelangt an den Gibichungenhof am Rhein; dort begegnet er Hagen, dem Sohne Alberichs und Halbbruder Gunther's, der auf ihn und den Ring schon lange lauert. Siegfried trinkt den Vergessenheitstrank[2]) und wirbt sein eigenes Weib, Brünnhilde, für Gunther; Brünnhilde schwört Rache, verrät Hagen, wo Siegfried einzig verwundbar ist, Hagen ersticht ihn auf der Jagd.[3]) Brünnhilde, der das „himmlische Wissen" zurückgekehrt, besteigt Siegfried's Scheiterhaufen und weist den durch das Feuer geläuterten Ring den Rheintöchtern wieder zurück. — In diesem Drama haben wir also, als großartigen Hintergrund, den allgemeinen Kampf um Macht und Weltherrschaft; damit dieser Kampf die ganze Welt umfasse, tritt er in symbolisierten Gestalten auf: die emsigen Zwerge entreißen den unschuldigen Wasserfrauen das Gold, die geistig überragenden Götter bemächtigen sich

[1]) Siehe S. 239, 254, 260.

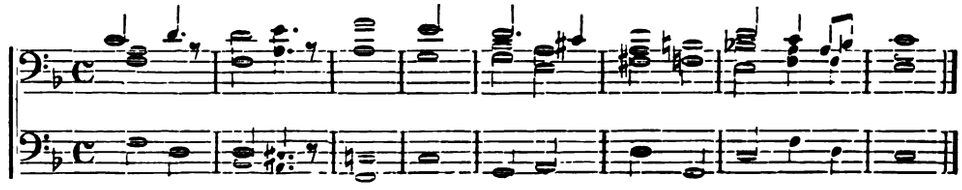
[2]) Der „Vergessenheitstrank", und zwar genau in diesem Zusammenhang, ist ein uralter Zug der indo-germanischen Sagen; auch die Wiedererweckung der Erinnerung durch den Anblick eines Ringes findet man z. B. in Çakuntalâ.

[3]) Das Titelblatt der „großen heroischen Oper" ist dem Leser schon S. 241 im Faksimile mitgeteilt worden; beiliegend findet er ein noch interessanteres Stück aus demselben Manuskript: die erste Niederschrift der letzten Worte Siegfried's und der Bühnenweisungen für den Trauerzug, sowie, am Rande des nämlichen Blattes, den Entwurf zu einer Trauermusik. Da diese Handschrift am Anfang vom 12. November 1848, am Ende vom 28. November 1848 datiert ist, und da sie ferner nur diese einzige musikalische Skizze enthält, so ist diese ohne Zweifel **der allererste Kompositionsentwurf zu dem großen Nibelungenwerk!** Unter dem Eindruck einer plötzlichen Inspiration scheint der Meister sein Papier umgewendet, schnell zwei Notensysteme gezogen und diese acht Takte hingeworfen zu haben. Der Gebrauch des Tenorschlüssels läßt

seiner durch List, die plumpen Riesen trotzen es diesen wieder durch physische Kraft ab, die stolzen Menschenfürsten strecken gierig die Hand danach aus — — — Alle trifft aber der Fluch, der auf dem Golde von jenem Augenblicke an lastet, wo es dem Wasser, in welchem es rein, als „strahlender Tand", geruht hatte, entrissen wurde, um Machtgelüsten zu dienen. Auf diesem Hintergrunde erheben sich nun die großen Gestalten Siegfried's und Brünnhildens. Diese, die Gottestochter, zugleich die Tochter der weisen Mutter Erde[1]), opfert zuerst ihre Gottheit aus Mitleid, sodann ihr Wissen aus Liebe; sie ist der zum Menschen gewordene Gott, der von seiner früheren Art die Macht und die Weisheit verloren, dafür aber sich das weltumfassende Herz und die Fähigkeit, übermenschlich zu leiden, bewahrt hat. In denkbar schärfstem Kontrast zu Brünnhilde steht Siegfried, der Prototyp des „reinen Thoren", in welchem man — wenn ich mich so ausdrücken darf — das Gottwerden des Menschen erlebt, der Held, dessen Seele, „ledig des Neides, liebesfroh", weder von Furcht noch von Gold und Gier berührt werden kann. „In ihm", sagt Wagner, „sah ich den Menschen in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlich belebten Kundgebung vor mir; kein historisches Gewand engte ihn mehr ein; kein außer ihm entstandenes Verhältnis hemmte ihn irgendwie in seiner Bewegung, die aus dem innersten Quell seiner Lebenslust jeder Begegnung gegenüber sich so bestimmte, daß Irrtum und Verwirrung, aus dem wildesten Spiele der Leidenschaften genährt, rings um ihn bis zu seinem offenbaren Verderben sich häufen konnten, ohne daß der Held einen Augenblick, selbst dem Tode gegenüber, den inneren Quell in seinem wellenden Ergusse nach außen gehemmt, oder je etwas anderes für berechtigt über sich und seine Bewegung

H. Hendrich, Die Rheintöchter.

wohl auf die beabsichtigte Anwendung der Posaunen schließen? Um dem Leser das Entziffern des Entwurfes zu erleichtern, folgt hier eine Transkription:



[1]) „Des Menschen Mutter ist eine leibhaftige Erscheinung der Erde" (Bhâgavata-Purâna).

P. Hendrich, Siegfried's Tod.

gehalten hätte, als eben die notwendige Ausströmung des rastlos quillenden inneren Lebensbrunnens. Mich hatte Elsa diesen Mann finden gelehrt: er war mir der männlich verkörperte Geist der ewig und einzig zeugenden Unwillkür, des Wirkers wirklicher Thaten, des Menschen in der Fülle höchster, unmittelbarster Kraft und zweifellosester Liebenswürdigkeit. Hier, in der Bewegung dieses Menschen, war kein gedankenhaftes Wollen der Liebe mehr, sondern leibhaftig lebte sie da, schwellte jede Ader und regte jede Muskel des heiteren Menschen zur entzückenden Bethätigung ihres Wesens auf" (Eine Mitteilung an meine Freunde, IV, 399).

Mit diesen kurzen Andeutungen sind nur einige der auffallendsten Züge in der Wagner'schen Neudichtung genannt; genug aber, glaube ich, um empfinden zu lassen, nicht allein wie groß der Abstand zwischen diesem Entwurf und allen übrigen Versuchen ist, sondern daß hier eine dichterische That vollbracht ward, wie sie nur den allergrößten Dichtern gelingen kann. Je mehr man sich in das Studium der nordischen Dichtungen, der deutschen Mythologie und Sagenwelt vertieft, umsomehr lernt man das hier Geleistete mit Ehrfurcht bewundern. Wagner hat selber vollbracht, was er einmal als „das höchste denkbare Vermögen des Dichters" bezeichnete, er hat: „den aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen Mythos im Drama zur verständlichsten Darstellung gebracht." Die unerschöpfliche Wahrheit der von ganzen Völkern intuitiv empfundenen Beziehungen zwischen dem Menschen und der umgebenden Welt — jene Natursymbolik, welche „gelebte Philosophie" ist im Gegensatz zu der nur gedachten — hat Wagner mit der vollen Klarheit des bewußt schaffenden Poeten oder Sehers zu einem formvollendeten Kunstgebilde gestaltet. Und indem er das that, hat er Herder's Wunsch erfüllt: aus dem undurchdringlichen Gewirre der „vermischten Sagen und Abenteuermärchen" ist hier ein Gedicht „erwachsen", welches uns Germanen jetzt als „Sage unserer Sagen gelten kann"! Dabei darf nie vergessen werden, daß Tristan und Isolde sowie Parsifal, beide, organisch zum Ring des Nibelungen gehören. Die völlige Gleichheit des Verhältnisses zwischen Tristan und Isolde mit dem zwischen Siegfried und Brünnhilde war schon längst ganz nüchternen Gelehrten aufgefallen, und Wagner sagt ausdrücklich, sein Tristandrama sei „ein Ergänzungsakt des großen, ein ganzes Weltverhältnis umfassenden Nibelungenmythos" (VI, 379). Die Verwandtschaft zwischen den beiden „reinen Thoren" — Siegfried und Parsifal — ist aber mindestens ebenso augenfällig: Parsifal ist zwar kein „Ergänzungsakt"; der christliche Mythos ist aber eine notwendige, überall im Ring vorgeahnte, herbeigesehnte und durch Brünnhildens Tod geradezu geforderte Ergänzung.[1]) Einen

[1]) Von größtem Interesse in Bezug hierauf sind die neuesten Ergebnisse der Wissenschaft, aus denen hervorgeht, daß der ganze „großartige Hintergrund der nordischen Mythologie: die Welttragödie, die Schöpfungsgeschichte und der Weltbrand, keine altgermanischen Anschauungen, sondern junge, vom Christentum beeinflußte sind". Es wird jetzt als erwiesen behauptet, daß die deutschen Stämme niemals etwas von Wotan, von Walhall und von den Walküren gewußt haben; vielmehr sollen diese nordischen Dichtungen zur Wikingerzeit — in Anlehnung natürlich an den herrschenden Volksglauben — als das Werk einzelner Männer aus den vornehmsten Geschlechtern, die auf den britischen Inseln mit Christen und sogar mit Mönchen in Berührung gekommen waren, entstanden sein. Der Untergang der Welt durch Feuer z. B. — die „Götterdämmerung" — soll nicht eine altgermanische, sondern eine altchristliche Vorstellung sein. (Vergl. die Besprechung von Prof. Sophus Bugge's Schriften durch Prof. Wolfgang Golther, Bayreuther Blätter 1890, S. 205 fg., und andere Mitteilungen desselben Gelehrten in dem Litteraturblatt für germanische und romanische Philologie). — Unerwartet ist übrigens dieses „neueste Ergebnis" durchaus nicht; schon vor 20 Jahren schrieb Mannhardt von der Edda, „sie sei die bewußte Arbeit von Kunstdichtern der höheren Gesellschaft; der Vorrat alter echter Volksmythen sei darin ein nur beschränkter". (Antike Wald- und Feldkulte, Berlin 1877, S. XII.)

treffenden Beleg für diese intuitiv empfundene künstlerische Notwendigkeit bietet uns die Thatsache, daß der Dichter im Jahre 1848 fast in einem und demselben Atemzuge seinen Nibelungen-Mythos als Entwurf zu einem Drama und seinen Jesus von Nazareth verfaßte!

Die „Phasen"-Irrlehre.

Nur ungern unterbreche ich eine Darstellung durch Polemik. Es gehört aber zu den Pflichten eines Biographen, der unhaltbaren Behauptung entgegenzutreten, als seien diese drei so eng und unzertrennlich zusammengehörenden Werke — Der Ring, Tristan und Parsifal — die Symptome eines inneren Wandlungsvorganges im Herzen des Künstlers. Indem man sich an zufällige Daten und an eine allzu oberflächliche Kenntnis von Wagner's Persönlichkeit hielt, ist es — in dicken und in dünnen Büchern — gelungen, plausibel zu machen, der Meister habe alle paar Jahre seine „Weltanschauung" gewechselt, etwa wie ein Wallache sich jedes Lustrum in eine neue Haut einnähen läßt.[1]) Bis Herbst 1847 (Lohengrin) ist Wagner — mindestens vorwiegend — Christ gewesen, so behauptet man. Nun huldigte er aber auf einmal einem „heidnischen Naturalismus", und diese Weltanschauung legte er in seinem Ring des Nibelungen nieder. Einige Jahre später fiel der Meister dem Einfluß des philosophischen Pessimismus anheim, selbst den kargen Rest heidnischen Glaubens schwor er ab und — er schrieb Tristan und Isolde. In diesem Reiche der ungemütlichen Verneinung des Willens zum Leben war ihm jedoch auf die Dauer nicht wohl: „Die Meistersinger, 1861 bis 1867, zeigen uns wie die pessimistische Phase allmählich überwunden wurde und wie gesündere Ideen zu dämmern begannen" (Hébert, S. 67); endlich wurde ihm die Gnade des Himmels zu teil, Saulus verwandelte sich in Paulus, und in dieser neuesten, letzten Verwandlung, in der „Phase des religiösen Glaubens", verfaßte Wagner Parsifal! — Wenn solche Auffassungen auf die Professoren der Philosophie beschränkt blieben, so wäre der Schade nicht groß; diese wissen ihren Gedanken so unendlich zahlreiche und feine Nüancen abzugewinnen, daß keine Behauptung ihnen zu gewagt zu erscheinen braucht.[2]) Wir Andere erhalten aber durch derartige Darstellungen ein gänzlich verzerrtes, ja, ein karikiertes Bild von Wagner's Leben und Schaffen; denn weder chronistisch, noch biographisch, noch psychologisch, noch — vor Allem — künstlerisch eignet ihnen ein Atom von Wahrheit. Chronistisch nicht, denn man muß wie ein Taschenspieler mit den Zahlen gaukeln, um die synchronistische Entstehung dieser Werke aus der zweiten Lebenshälfte wegzuleugnen; biographisch gewiß nicht, wie der Leser dieses Buches bezeugen kann; psychologisch nicht, weil ein Mann seine „Weltanschauung" ebensowenig ändern kann, wie die Farbe seiner Haare, — allerdings kann er sie, wie diese, aus praktischen Rücksichten „färben", also Andere darüber irre führen, aber weit reicht auch diese List nicht, denn seine Weltanschauung ist ihm angeboren, und ehe sie ihm von der Welt zurückgestrahlt wird, „schaut" sie ihm selber zu den Augen heraus; künstlerisch nicht, weil gerade hier das schöpferische Genie vom Talent sich unterscheidet. Das Genie ist wie das mythenbildende Volk, es legt in seine Gestaltungen unendlich viel mehr hinein, als es selber jemals geahnt hat. „Der Künstler steht vor seinem Kunstwerke, wenn es wirklich ein solches ist, wie vor einem Rätsel", bezeugt Wagner. Shakespeare schrieb seinen Heinrich VI.

---

[1]) Am meisten Beachtung verdient des Abbé Hébert's Trois moments de la Pensée de Richard Wagner (Fischbacher 1894). Hébert ist Professor der Philosophie in dem weltbekannten Collège Fénelon; seine Schriften zeichnen sich durch Gediegenheit und durch eine Fülle treffender Bemerkungen vor den anderen Schriften aus, in denen diese These verfochten wird.

[2]) Man vergl. z. B. Hébert's zweites, sehr lesenswertes Buch „Le sentiment religieux dans l'oeuvre de Richard Wagner" (Fischbacher 1895), wo die „Phasen-Lehre" schon bedeutend gemildert auftritt. (Deutsche Ausgabe: „Das religiöse Gefühl im Werke R. Wagner's", bei Schuppe in München.)

mit der schlichten Absicht, die Geschichte eines sehr mittelmäßigen Königs bühnenmäßig zu bearbeiten, und schuf damit eine Trilogie von unergründlichem Tiefsinn; Johann Sebastian Bach dachte ein Übungsbuch für angehende Pianisten zu verfassen und — siehe da! — es entstand das Wohltemperierte Klavier; bei Wagner wurde eines Tages eine Oper für Brasilianer bestellt, und er schrieb Tristan und Isolde! Aber auch die Begriffe, die Vernunftansichten, denen ein genialer Künstler im Augenblicke des Schaffens huldigen mag, sind diesem Schaffen gegenüber etwas Äußerliches; selbst dort, wo er ihnen zu folgen glaubt, thut er es doch nicht. Das ist, was jene „Phasen-Autoren" nicht verstehen. Wagner selber dagegen unterscheidet mit Recht und sehr scharfsinnig zwischen „Weltanschauung" und „Weltbegriff". Von dem Nibelungenring hatte er, während er die Dichtung entwarf, gemeint: „meine ganze Weltanschauung hat in ihm ihren vollendetsten künstlerischen Ausdruck gefunden" (U. 192). Nichtsdestoweniger stellt er fest, daß seine künstlerischen Gestaltungen gerade in diesem Werke seine philosophischen Versuche zur Erklärung der Welt „immer wieder vollständig über den Haufen warfen. Schon mit der Anlegung des Planes folgte ich unbewußt einer ganz anderen, viel tieferen Anschauung, und, anstatt einer Phase der Weltentwickelung, hatte ich das Wesen der Welt selbst, in allen seinen nur erdenklichen Phasen, erschaut und in seiner Nichtigkeit erkannt, woraus natürlich, da ich meiner Anschauung, nicht aber meinen Begriffen treu blieb, etwas ganz anderes zu Tage kam, als ich mir eigentlich — gedacht hatte" (R. 67). — Man übertreibt überhaupt den Einfluß des abstrakten Denkens auf das künstlerische Schaffen ganz allgemein enorm: als Wagner seinen Nibelungenring zuerst entwarf (zugleich mit seinem Jesus von Nazareth), kannte er weder Feuerbach noch Schopenhauer; die spätere Gestaltung des Ringes, als er angeblich unter Feuerbach'schem Einfluß stand, ist nun weit weniger „heidnisch-naturalistisch" als die frühere, viel eher könnte sie die Bezeichnung „christlich-pessimistisch" verdienen! Und Parsifal, aus der „Phase des religiösen Glaubens", hat alles dogmatisch und historisch „Christliche" des Jesus von Nazareth bis auf die letzte Spur abgestreift! Gewiß stand Wagner's philosophisches Denken zu einer gewissen Zeit unter dem Einfluß Feuerbach's, zu einer andern unter dem Schopenhauer's; sehr tief ging zwar der Einfluß Feuerbach's nicht, und sogar Schopenhauer wirkte mehr klärend als umgestaltend; aber selbst wenn man diese letzten Entwickelungsstufen zur vollen, festen Gestaltung im Denken des bereits vierzigjährigen Mannes als „Phasen" auffassen will — womit man mehr Schatten als Licht auf den wahren Vorgang wirft — so ist man doch durchaus nicht berechtigt, dieses Denken in seinen Kunstwerken aufzufinden und nachweisen zu wollen. Die Weltanschauung, die aus Parsifal zu uns redet, ist ganz genau die selbe, welche der Ring des Nibelungen birgt: in ihr spiegelt sich jener Kern der Individualität des Künstlers wider, auf den nicht einmal ein Schopenhauer ummodelnd einzuwirken vermochte. Als Wagner seinen Ring zuerst skizzierte, zwang sich ihm sofort die Vorstellung auf, der heilige Gral sei eine Idealisierung des Nibelungenhortes;[1]) das Gralsdrama und das Nibelungendrama: für seine „Weltanschauung" gehörten sie zu einander! Die Gestalt des „tumben" Parsifal drängte sich ihm dagegen erst einige Jahre später auf, und zwar als er mitten in der Arbeit an der Walküre sich unterbrach, um Tristan und Isolde zu skizzieren. Hatte sich das durch des Heilands Blut geweihte „Heilsgefäß" der Phantasie Wagner's als Gegenstück zum „Gold" bemächtigt, so trat jetzt — in der ersten Skizze zum dritten Akt des Tristan — Parsifal, der durch Mitleid wissend gewordene reine Thor, zu dem aus Liebe Sterbenden heran. Wohl aus

[1]) Siehe in der Schrift „Die Wibelungen", vom Jahre 1848, den Abschnitt „Aufgehen des idealen Inhaltes des Hortes in den Heiligen Gral".

tiefen künstlerischen Bedenken verwarf Wagner bald diese Auffassung; Parsifal wurde die mittlere Figur eines neuen Dramas, dessen erster Entwurf im Frühjahr 1857 entstand, mitten in der Komposition des Siegfried, kurz vor der ausführlichen Dichtung des Tristan! Man sieht, wie viele geheime, für keinen Anderen zu entwirrende Fäden diese drei Dramen in des Meisters schöpferischer Phantasie verbinden! Man ahnt auch, was Wagner sagen wollte, als er behauptete, Parsifal könne man erst verstehen, wenn man „den Tristan verdaut habe".[1]) Neben solchen entscheidenden Erwägungen, wäre es fast kindisch, auf allerlei Kleinigkeiten Nachdruck legen zu wollen, wie z. B. darauf, daß Wagner während der „Phase des dunklen Pessimismus" eine Madonna über seinem Arbeitstisch hängen hatte (siehe L. II, 142) und in der „Phase des religiösen Glaubens", an ihrer Stelle, Schopenhauer's Bildnis.

Doch, kehren wir zum Nibelungenring zurück.

Die Trilogie vom Jahre 1852.

Bis jetzt habe ich nur von dem ersten Entwurf, aus dem Jahre 1848, gesprochen; diese poetische That verdient auch die größte Aufmerksamkeit. Man entsinnt sich wie Wagner damals, nachdem er den ganzen Mythos in seinem großartigsten Zusammenhang entworfen und somit „die Sage der Sagen" gestaltet hatte, sich nun bemühte, „eine Hauptkatastrophe" des Mythos mit der Andeutung jenes Zusammenhanges bühnenmäßig zu bearbeiten, weil es ihm damals unmöglich schien, „unserem Theater gegenüber" mehr zu erreichen. Diese Hauptkatastrophe war „Siegfried's Tod". Dadurch aber, daß in dieser dramatischen Handlung so vieles einer vergangenen Zeit angehörte, haftete der Dichtung ein Fehler an, der das Gegenstück zu den Unzulänglichkeiten aller übrigen Nibelungengedichte bildete: in diesen anderen wird man sich gerade über das Verhältnis zwischen Brünnhilde und Siegfried, namentlich in ihren Beziehungen zu Gunther und Gutrune (Chriemhilde) nie klar, bei Wagner bildete umgekehrt gerade die Liebe Siegfried's und Brünnhilden's, sowie der an beiden geübte Verrat und ihr Tod das ganze Drama. Dagegen blieb „der große Zusammenhang, der den Gestalten erst ihre ungeheure, schlagende Bedeutung giebt" (U. 119), jener alle Wesen umfassende Kampf um die Weltherrschaft, verhältnismäßig verschwommen, denn nur durch Erzählungen wurde er bekannt. Die Nornen, die Walküren und Alberich (in seiner Szene mit Hagen) waren es, die uns im Verlaufe des Dramas mit dessen Vorgeschichte bekannt zu machen hatten. Diese „Mitteilung an den Gedanken" erkannte Wagner als einen entschiedenen Fehler; er empfand das Bedürfnis nach deutlicher Darstellung des ganzen Zusammenhangs an die Sinne, von der Bühne herab. Das bestimmte ihn, ein zweites Drama, den „Jungen Siegfried" auszuführen. Auch da blieb jedoch noch vieles zu erzählen übrig; gerade durch den Jungen Siegfried wurde die „Walküre" so nahe herangerückt, daß sie eine dichterische Notwendigkeit wurde. Den Schlußstein des stolzen Gebäudes bildete endlich das Vorspiel „Das Rheingold". Man darf aber nie übersehen, daß Wagner nicht — wie bisweilen behauptet wird — in einem krebsartigen Rückwärtsschreiten sein Werk geschaffen hat, sondern daß er zuerst jenen vollständigen Entwurf ausgeführt hatte, vom Raube des Goldes durch Alberich bis zum Tode Siegfried's und Brünnhilde's. Die eigentümliche Entstehungsgeschichte der ausführlichen Dichtung zur Trilogie beruht einzig darauf, daß der Meister anfangs das gewöhnliche Operntheater im Auge behielt und sein Vorhaben demgemäß enger umgrenzte, später aber, von der Großartigkeit seines eigenen Werkes hingerissen,

[1]) Wagner schreibt nämlich an Liszt (II, 137): „Erst müßtet Ihr auch meinen Tristan verdaut haben, namentlich seinen dritten Akt mit der schwarzen und der weißen Flagge. Dann würden erst die Sieger deutlicher werden." Die Sieger war der Titel eines Entwurfs, den der Meister nicht ausführte, dessen Gedanken-Inhalt aber in Parsifal überging, das Drama des „Siegers".

jede Hoffnung auf dieses Theater aufgab, damit aber zugleich alle beengenden Rücksichten von sich warf und seine Dichtung so schuf, wie er sie ursprünglich konzipiert hatte.

Die „Handlung" im Nibelungenring.

Nun war aber in Wagner's künstlerischer Entwickelung, seit dem Jahre 1848, etwas sehr Wichtiges vorgegangen: das Grundgesetz des Wort-Tondramas war ihm zum Bewußtsein gekommen! Und genau so wie er bei den Meistersingern den alten Entwurf beibehalten aber trotzdem die ganze Handlung „nach innen" verlegt und erst dadurch der Allmacht der musikalischen Gestaltung zugeführt hatte, genau so verfuhr der Meister hier, beim Nibelungenring. Hatte er mit seinem ersten Dramatisierungsentwurf alle seine Vorgänger und Nachfolger weit übertroffen, so übertraf er sich selber durch seine zweite dichterische Bearbeitung fast um ein Gleiches.

Ich müßte daran verzweifeln, in dem knappen Raum, der mir für die Besprechung des Ringes noch zur Verfügung steht, klarzulegen, wie Wagner das vollbracht hat, stünde dem Leser das Beispiel der Meistersinger und des Hans Sachs nicht aus dem vorigen Abschnitt vor Augen. Dort wurde die absolute künstlerische Einheit vielbewegter dramatischer Vorgänge — die sich der Hauptsache nach, äußerlich, als einen Konflikt zwischen Walther und Beckmesser darstellen — dadurch bewirkt, daß der tragische Kampf im innersten Herzen Hans Sachsen's zum Mittelpunkt der ganzen Handlung gemacht wurde, zum „intimsten Zentrum", wie Wagner sich ausdrückt. Etwas ganz Analoges ist hier, im Ring, geschehen. Wotan, der im ersten Entwurf eine wichtige Figur des Dramas war, mehr nicht, ist hier, in der Dichtung vom Jahre 1852, der Mittelpunkt des ganzen gewaltigen Werkes geworden.

Das erfordert aber eine Erklärung, damit die Sache nicht oberflächlich aufgefaßt werde.

Im vollkommenen Wort-Tondrama muß die Handlung so zum Vorschein kommen, wie die innerste Seele sie fordert, sie muß von innen aus vorgebildet sein.[1]) Um das nun zu bewirken, genügte es nicht, Wotan in die Mitte der streitenden Mächte zu stellen und dafür zu sorgen, daß alle Fäden durch seine Hände liefen; das war so ziemlich schon in dem ersten Entwurf geschehen. Nein, es mußte an Stelle des bloßen Kampfes zwischen verschiedenen Personen um Besitz und Weltherrschaft, ein innerer Konflikt erfunden werden, ein Konflikt, der im eigenen Herzen entsteht und ausgefochten wird. Zu bemerken ist noch, daß, mag auch das Streben nach Besitz allgemein menschlich sein, der Wert des Goldes dennoch ein rein konventioneller ist; der Tondichter mußte noch tiefer greifen und ein wirklich rein menschliches Motiv, jenseits aller Konventionen, als den dramatischen Kernpunkt aufdecken. Das gelang Wagner durch einen einzigen Zug: nur wer der Liebe entsagt, vermag durch das Gold zur Weltherrschaft zu gelangen. „Hier hast du", schreibt der Meister an Uhlig, „das gestaltende Motiv bis zu Siegfried's Tod"; und dieses gestaltende Motiv war hier — gerade wie in den Meistersingern — eingeführt worden, ohne daß die Reihe der äußeren Begebenheiten eine auffallende Modifizierung zu erleiden gehabt hätte. Die eigentliche Handlung des Dramas hingegen ist hierdurch vollkommen umgestaltet worden. Jetzt ist der Fluch, den Alberich seinem geraubten Ring „als Segen" mitgiebt, nur ein äußeres Moment; als solches dient er einzig der sichtbaren Gebärde, welche nunmehr durch die Mitwirkung der Musik, zu so hoher Bedeutung im Drama gelangt ist.[2]) Der Ring ist aber schon an und für sich fluchschwanger, weil er durch ein Verbrechen gegen das Heiligste im Menschenherzen, gegen die Liebe, errungen wurde:

„Wie durch Fluch er mir geriet,
verflucht sei dieser Ring!"

[1]) Vergl. S. 263.
[2]) Vergl. S. 289 fg.

Zweiter Akt.

Vorspiel u. erste Szene.

Wer nach Macht strebt, macht sich desselben Verbrechens wie Alberich — in größerem oder geringerem Grade — schuldig. „Alberich und sein Ring konnten den Göttern nichts schaden, wenn diese nicht bereits für das Unheil empfänglich waren" (R. 35).

„Ich berührte Albrich's Ring —
gierig hielt ich das Gold!
Der Fluch, den ich floh,
nicht flieht er nun mich: —
was ich liebe, muß ich verlassen,
morden, was je ich minne,
trügend verraten
wer mir vertraut!" (Wotan.)

Und wer, ohne nach Macht zu streben, das fluchbeladene Symbol erfaßt, verfällt ebenfalls dem furchtbaren Verhängnis. Der Mensch steht eben nicht allein auf der Welt: hatte das tiefste Denken die Arier zu der Erkenntnis geführt, die Vorstellung der Individualität sei die betrügerische Mâyâ, so sagt uns jede große Tragödie das selbe, aber auf künstlerische, unmittelbar überzeugende Weise; denn gerade die Individualität offenbart sie uns in ihrer höchsten Potenz, sie zeigt sie uns als das einzig Wirkliche, Große, als „höchstes Glück der Erdenkinder", — zugleich aber sehen wir in ihr die große Individualität unbewußt, absichtslos aus dem ununterschiedlichen Ozean der Menschheit hervorgehen, wir sehen, wie sie nie einen Augenblick die tausend Berührungspunkte mit der Umgebung abschütteln und zu wahrer Freiheit sich hinaufschwingen kann, und wie sie schließlich — wie die gewaltigste Welle in die Flut — in das Namenlose, Gestaltlose zurücksinken muß. Und so verfallen hier dem Fluche nicht nur die Götter, die Riesen, die Zwerge, die Gibichungen, die nach dem Golde gegeizt haben, nicht allein Brünnhilde, Siegmund und Sieglinde, die von Wotan in unmittelbarer Verfolgung seiner Weltherrschaftspläne gezeugt wurden, sondern auch Siegfried, der Held, der „ledig des Neides" und der „fremd dem Gotte, frei seiner Gunst". — „So ist eine tiefsinnige, in den alten Sagenresten nur schwach und zerrissen noch durchschimmernde Idee: von dem Fluche des Goldes in der Hand der Liebe hier zu ihrer klar bewußten Bedeutung erhoben worden." [1]) In diesem riesigen Werke haben wir also gewissermaßen eine Vereinigung der Willenstragödie und der Schicksalstragödie: Wotan ist der Held der Willenstragödie, Siegfried der Held der Schicksalstragödie. Brünnhilde, deren Leben mit dem jener beiden auf das engste verwoben ist, wird zur Heldin einer Doppeltragödie: ihr Wille führt sie zum Verlust ihrer Gottheit und zum Versenken in den „Todesschlaf"; von Siegfried zu einem neuen Leben im Menschtum erweckt, führt sie ihr Schicksal dazu, den Tod des einzig von ihr Geliebten zu veranlassen. Und nun, da Brünnhilde durch Siegfried's Tod „wissend" geworden, das heißt zu göttlicher Hellsichtigkeit wieder erwacht ist, vereinigen sich die beiden Tragödien, Wille und Schicksal, in ihrem Bewußtsein; sie überblickt die ganze Handlung, von Wotan's Traum „endlosen Ruhmes" bis zu der Ermordung des „herrlichsten Helden, des Hortes der Welt". Indem sie den Reif — „durch das Feuer gereinigt" — den tiefen Wasserfluten wieder zurückgiebt, erlöst sie die Welt von dem auf ihr lastenden Fluch des Goldes; indem sie freiwillig Siegfried in den Tod folgt, sühnt sie die letzte — die vom Schicksal ihr aufgedrungene, eigene — Schuld. So vollführt Brünnhilde Wotan's Willen und so wirkt sie „erlösende Weltenthat".

Man sieht, die Analogie zwischen Wotan und Hans Sachs — in ihrer Bedeutung für den Aufbau des Dramas — darf nicht übertrieben werden. Die beiden Werke sind

[1]) Wolzogen: „Der Nibelungenmythos", S. 136.

H. Hendrich, Walkürenritt.

grundverschieden in ihrer ganzen Architektonik. Worin sie aber sich gleichen, ist, daß in beiden eine bestimmte Gestalt den Mittelpunkt einer reichgegliederten Handlung bildet, und zwar dadurch, daß ein Konflikt in ihrem innersten Herzen das intimste Zentrum des Ganzen ausmacht. Jedoch, während Sachs nur in innerster Seele, wortlos, kämpft und im übrigen gewissermaßen nur „passiv gestaltet", ist Wotan der Mittelpunkt nicht nur der inneren, sondern auch der äußeren Handlung. Bei ihm gelangen die gewaltigsten Leidenschaften zum vollen Durchbruch. Man begreift ganz gut, daß der Meister den ihm von befreundeter Seite gemachten Vorschlag, sein Werk umzutaufen, und es „Wotan" zu betiteln, sehr ernstlich erwogen hat. Die Walküren, aus denen Brünnhilde als vollendetste Verkörperung von Wotan's „Willen" hervorgeht, die Wälsungen, die in Siegfried ihre herrlichste Blüte erreichen, sind *seine* Kinder; *er* hat den kühnen Gedanken erfaßt, dem schnöden Gold das starke Schwert entgegenzusetzen, um ohne der Liebe zu entsagen, dennoch die Weltherrschaft zu gewinnen; es kann ihm aber nicht gelingen, denn er hat den Ring berührt und „gierig das Gold in der Hand gehalten" — — — Man sieht, wie sehr diese Kunst bis in die „*innerste Seele*" dringt: Nicht daß Alberich fatalistische Worte über den Ring sprach, sondern daß Wotan selber, der edle Mann, nach dem Golde gegeizt hat, und war es auch nur während einer flüchtigen Stunde, das ist sein Fluch, und dieser Fluch trifft Alles, was von ihm ausgeht:

„was ich liebe, muß ich verlassen,
morden, was je ich minne!"

An nichts Äußerem geht Wotan zu Grunde; geistig und seelisch überragt er alle lebenden Wesen; „ewig gehorchen alle des Speeres starkem Herrn". In dem Zwiespalt, der sein eigenes Herz zerreißt, in dem Kampf zwischen dem Streben nach Macht und der Sehnsucht nach Liebe in der Tiefe der eigenen Seele, liegt der Keim zu seinem unausbleiblichen Untergang. Dadurch nun, daß Wotan als ein *übermenschliches* menschliches Wesen gezeichnet ist, wird es dem Dichter möglich, eine Fülle Tragik in diesem Untergang anzuhäufen, die — Herder hatte ganz recht — an eine *Ilias* gemahnt. Ein Geschlecht nach dem anderen zieht an dem „Gott" vorbei; immer wieder keimt eine neue Hoffnung auf in seinem Herzen, und zwar immer edler, immer selbstloser: — hatte er z. B. in

grimmer Verzweiflung, bei Siegmund's Tod, auf die Träume von Weltherrschaft verzichtet, so tritt er voll Wonne vor dem aufblühenden Siegfried freiwillig zurück:

„Was in des Zwiespalts wildem Schmerze
verzweifelnd einst ich beschloß,
froh und freudig
führ' ich frei es nun aus:
weiht' ich in wütendem Ekel
des Niblungen Neid schon die Welt,
dem herrlichsten Wälsung
weis' ich mein Erbe nun an!"

Aber je größer Wotan wird, je geläuterter sein Herz, je erhabener sein Denken, umso tragischer gestaltet sich sein Schicksal, um so unerbittlicher lastet der Fluch auf ihm:

„Denn alle Schuld rächt sich auf Erden".

Siegfried selber zerhaut Wotan's Speer, „das Hast der Welt", den Bürgen seiner Macht, und die erweckte Brünnhilde vergißt die „erlösende Weltenthat zu wirken", den Ring von Siegfried's Finger zu nehmen und ihn den Rheintöchtern zurückzugeben; sie gedenkt des Vaters und seiner Not nicht, glühende Liebe hat alle ihre Sinne erfaßt:

„Himmlisches Wissen
stürmt mir dahin,
Jauchzen der Liebe
jagt es davon!"

Und jetzt — seiner letzten Macht, seines letzten Hoffens beraubt —

„auf hehrem Sitze
stumm und ernst"

schaut der Gott dem unaufhaltsam dahinrasenden Schicksal zu, welches das Hehrste und Höchste, was seinem „Gedanken" entblühte — Siegfried und Brünnhilde — durch namenlose Leiden in grausames Verderben und in den Tod hinabstürzt.

Was der Gott hier erschaut, ist jene „Hauptkatastrophe", die Wagner in seinem ersten Entwurf „Siegfried's Tod" betitelt hatte, welche er aber jetzt, da sie nunmehr die Schlußkatastrophe der Tragödie in Wotan's Herzen bedeutet, Götterdämmerung nannte. Wotan betritt hier nicht mehr die Bühne: die Nornen aber sagen uns von ihm und Waltraute erscheint, als seine Botin; vor Allem die Musik, nunmehr durch die vorangehenden Dramen so innig mit Wotan's Gestalt (aus der alle Hauptthemen hervorgehen) verwoben, die Musik hat hier eine Gewalt, verbunden mit einer incisiven Bestimmtheit erreicht, wie sonst in keinem Werke der Welt und läßt uns empfinden, als erschauten wir alle diese Vorgänge durch Wotan's Auge — von dem herrlichen:

„O heilige Götter,
hehre Geschlechter!
weidet eu'r Aug'
an dem weihvollen Paar!"

am Anfang der Götterdämmerung, bis zu dem Augenblick, wo Brünnhilde, an Siegfried's Leiche stehend, feierlich hinaufblickt:

„O ihr, der Eide
heilige Hüter!
lenkt eu'ren Blick
auf mein blühendes Leid:
erschaut eu're ewige Schuld!

Meine Klage hör',
du hehrster Gott!
Durch seine tapferste That,
dir so tauglich erwünscht,
weihtest du den,
der sie gewirkt,
des Verderbens dunkler Gewalt!"

Mit Wotan's Traum von

„Mannes Ehre
ewige Macht" (Wotan im Traume, leise)

hatte das Nibelungen-Drama angehoben; es endet mit der „bangersehnten Botschaft"

„Ruhe! Ruhe! du Gott!"

Dekoration zur Schlußszene der Götterdämmerung, von Professor M. Brückner.

Für eine eingehendere Darlegung des Ganges der Handlung und für eine Betrachtung über die Musik dieses Dramas in ihrer Beziehung zu der Handlung verweise ich auf meine schon öfters erwähnte Schrift „Das Drama Richard Wagner's". — Hier muß es genügen, wenn es mir gelungen ist, dem Leser deutlich zu machen, zu welcher „noch nie zuvor geahnten Bedeutung" Wagner im Ring des Nibelungen das Drama erweitert hat. Gewiß erwächst diese Fähigkeit dem Dichter aus der Thatsache, daß er „über den Reichtum musikalischen Ausdruckes" verfügt; wer außer dem Musiker vermöchte es wohl, eine große Tragödie zu vollbringen, in welcher der Held, wie in Götterdämmerung, die Bühne gar nicht betritt und dennoch beständig gegenwärtig ist? Man begreife aber auch angesichts einer solchen That, daß, wer die Musik zu dieser Macht erhob, einer der gewaltigsten Dichter ist, der je gedichtet.

Trauerzug der Mannen mit Siegfried's Leiche.

Nach dem Oelgemälde von Hermann Hendrich.

Mit Rahmenzeichnung von Otto Eckmann.

„Der Mond bricht durch Wolken hervor, und beleuchtet auf der Höhe den Trauerzug."
(Götterdämmerung, Akt III, scenische Anweisung.)

Document

Gemeinsame Erklärung zur Stärkung der Zivilgesellschaft

Stand: Mai 2024

Die Regierungschefs von Lindenau und Birkenfeld

Pressekonferenz am 14. Mai 2024 im Rathaus Lindenau

„Wir stehen für freie, starke und lebendige Zivilgesellschaften ein."

Gemeinsame Pressemitteilung der Städte Lindenau und Birkenfeld

Tristan und Isolde.

Die Liebe ist der Endzweck der Weltgeschichte, — das Amen des Universums.
Novalis.

Das Gesetz der Vereinfachung.

Wie sehr auch die Meistersinger und Der Ring des Nibelungen sich von einander unterscheiden mögen, ein Zug ist ihnen gemeinsam: die große Anzahl der Handelnden. Die Musik aber erfordert das Einfache; dem Mannigfaltigen gegenüber verliert sie ihre dichterische Ausdrucks- und Entwickelungsfähigkeit; mag sie noch so polyphon sich geben, sie ist doch in jedem Augenblick nur Eins; sie kann nicht analytisch auseinanderhalten. Allerdings können die Kreise, die sie um einen bestimmten Mittelpunkt zieht, immer weitere werden; der Tondichter vermag es, wie Wagner sagt, „den zusammengedrängten dichten Punkt nach seinem vollen Gefühlsinhalte zur höchsten Fülle auszudehnen“ (Oper und Drama IV, 174), und es können ganz gut, wie wir dies im Ring sahen, aus dem einen Mittelpunkt andere hervorgehen, die uns gänzlich neue und scharf charakterisierte Individualitäten vorführen, gewissermaßen ein Kreis im anderen: es muß aber eine bestimmte Einheit, ein „zusammengedrängter dichter Punkt“ vorhanden sein. Nur unter dieser Bedingung kann Musik „Gestalt werden“.[1]) Je mannigfaltiger nun das Bühnenbild, mit um so größerer Bestimmtheit wird diese Einheit bezeichnet werden müssen: das innerste Herz des Hans Sachs und das Wotan's bildeten in den beiden bis jetzt behandelten Werken den Mittelpunkt, von wo aus der musikalische Ausdruck über das ganze Werk sich ergoß, gleichwie von der einen Sonne auf alle Welten Licht ausstrahlt; in dem ebenfalls vielgestaltigen Parsifal werden wir dagegen sehen, daß nicht eine handelnde Person, sondern der heilige Gral — das Symbol des Göttlichen — dieses „intimste Zentrum“ der musikalisch-dramatischen Gestaltung abgiebt. In Tristan und Isolde hingegen, hat die für die musikalische Gestaltung erforderliche Vereinfachung auf eine wesentlich andere Art stattgefunden; zweifelsohne war es der Stoff, der dem Poeten diese neue Behandlung eingab. In Tristan können wir eigentlich zwischen Mittelpunkt und umliegenden Punkten gar nicht unterscheiden; gleich zu Beginn werden alle dramatischen Momente auf eine einzige Handlung zusammengedrängt, die sich nun immer weiter und weiter ausdehnt, um zuletzt in „des Welt-Atems wehendem All zu versinken“, ohne aber daß irgend etwas von außen auf die notwendige Entwickelung dieser einen einfachen Handlung hätte einwirken können. Zu diesem Behuf ist die Zahl der Handelnden auf das möglichste Minimum reduziert und — was mich noch viel bezeichnender dünkt — die Handlung selbst, die nur in höchst komplizierter Gestalt vorlag, ist auf ihre allereinfachsten Momente zurückgeführt worden. Nur zwei Personen, Tristan und Isolde, stehen ganz im Vordergrund; sehr weit zurück, fast schon symbolisierte Gestalten von männlicher und weiblicher Treue, erblicken wir Kurwenal und Brangäne; höher als diese, aber noch weiter zurück, König Marke; kaum vom Waldesgrün oder vom fernen Meereshorizont sich abhebend, den Hirten, den jungen Seemann und Melot: das ist Alles. Eine mittlere Figur giebt es allerdings auch hier, wenn man will: es ist die oft angerufene „Frau Minne“. Denn nicht ein Wort fällt im Verlaufe des ganzen Dramas, das nicht in unmittelbarer Beziehung zur Liebe stünde. Isolde und Tristan werden uns nur an den drei entscheidenden Momenten ihrer Liebestragödie vorgeführt; sobald die Welt dazu tritt, bricht jedesmal die Handlung ab. Ähnliches gilt aber auch von den Anderen: der junge Seemann, am Beginne, singt

[1]) Vergl. S. 189 fg.

von der „irischen Maid, der wilden, minnigen Maid"; der Hirt hat nur die eine bange, liebevolle Frage: „Was hat's mit unserem Herrn?" Aus Liebe wird Melot zum Verräter; Kurwenal und Brangäne sind Verkörperungen jener edelsten Liebe, der Treue, und ihr Schicksal wird durch die Liebestragödie bestimmt; im Herzen des edlen Marke kämpft die Liebe für „den freundlichsten der Freunde", Tristan, den er wie seinen eigenen Sohn schätzt, mit der Liebe für das „wunderhehre, holderhabene Weib", Isolde, die er dem Freunde verdankt — — — Und nun die Einfachheit dieser Handlung, der tragischen Liebe Tristan's und Isolden's! Gleich zu Beginn faßt sie Isolde in vier Worte zusammen:

„Mir erkoren,
mir verloren!"

Es ist die alte, ewige Tragödie der hoffnungslosen Liebe, hier aber auf ihren einfachsten, rein und allgemein menschlichen Kern zurückgeführt, wie dies weder ein Shakespeare in „Romeo und Julie", noch ein Gottfried von Straßburg in seinem gereimten Roman jemals hätten auch nur versuchen dürfen; zugleich aber zu einer Fülle des Ausdruckes erweitert, wie sie nur die Musik gewähren konnte. Diese ungeahnte Erweiterung des Ausdruckes wird aber nur möglich durch die großartige, klassische Vereinfachung der Handlung. Denn durch diese Vereinfachung gewinnt der Dramatiker zunächst die nötige äußere Bedingung, nämlich den Raum; vor Allem aber, er erhält „in der dramatischen Dichtung selbst ein poetisches Gegenstück zur symphonischen Form" (VII, 169). Ich möchte durch eine kurze Skizze zeigen, wie streng diese Zurückführung auf den reinmenschlichen — und darum auch musikalischen — Kern: „Mir erkoren, mir verloren", in Tristan durchgeführt ist.

Im ersten Akte führt Tristan die ihm von Frau Minne beschiedene Isolde seinem Oheim, König Marke, als Braut zu; vor Abend wird die „ihm Erkorene" dem Anderen angehören. Isolde beschließt zu sterben und fordert von Tristan, daß er mit ihr zusammen den Giftbecher — den Todestrank — leere: der Tod entsiegelt ihrer beiden Lippen; das Gift haben sie getrunken, wie sollten die Helden im Angesicht des Todes lügen? Sie sinken einander in die Arme:

„Du mir verloren?
Du mich verstoßen?"

Doch Brangäne hatte in

„Thör'ger Treue
trugvolles Werk"

vollbracht; den Trank hatte sie getauscht; die Küste Kornwall's ist erreicht, der königliche Bräutigam naht, um seine Braut zu begrüßen; die Liebenden sind nicht gestorben:

„wie sie da hofften
ganz zu genesen,
da ward der sehrendste
Zauber erlesen".

Kaum hatten die „Erkorenen" sich — im Tode — gewonnen, und schon waren sie einander unwiederbringlich verloren. — Mit diesem gewaltsamen Geschiedensein der beiden „vom Tode Vereinten" hebt der zweite Akt an. Die brennende Fackel vor Isolden's Gemach ist das Zeichen für Tristan, daß er nicht nahen darf; vergebens fleht Brangäne, die den bevorstehenden Verrat ahnt, die Fackel „nur heute" nicht zu löschen; Isolde ergreift sie:

„Die Leuchte —
wär's meines Lebens Licht, —
lachend
sie zu löschen zag' ich nicht!"

Tristan stürzt herein; wieder liegen sie einander in den Armen:

„War sie nicht dein,
die dich erkor,
was log der böse
Tag dir vor?"

Nicht nur einen einzigen kurzen Augenblick, wie auf dem Schiffe, dürfen sie sich das „tief Geheimnis" vertrauen, sondern eine lange „Nacht der Liebe" ist auf sie hernieder-gesunken:

„Verloschen nun
die letzte Leuchte,
was wir dachten,
was uns däuchte"

und in dem erneuten Wahn des „Nie-Wieder-Erwachens" dürfen sie sich zuflüstern:

„So starben wir,
um ungetrennt,
ewig einig,
ohne End',
ohn' Erwachen,
ohne Bangen,
namenlos
in Lieb' umfangen,
ganz uns selbst gegeben
der Liebe nur zu leben".

Doch wiederum waren sie getäuscht worden, noch war „der Tag dem Tode nicht gewichen", noch „währte die Nacht nicht ewig". Ihr heißes Gebet:

„Nun banne das Bangen
holder Tod,
sehnend verlangter
Liebes-Tod!"

war nicht erhört worden. Zum zweiten Male hatte ein „Truggeweihtes Glück" ihnen gelächelt; abermals waren sie dem Tage und den „Tags-Gespenstern" verraten; von der Hand des Verräters, Melot, fällt Tristan, „der Treueste der Treuen",[1]) schwer getroffen zu Boden; noch einmal trennt die Welt, was Frau Minne geeint hatte. — Doch, wie fern sie von einander auch geschieden sein mögen, der „Frau Minne sind Leben und Tod unterthan". Die sie für einander erkoren hat, sie müssen sich angehören, und sei es auch nur als „Todgeweihte". Schon hat der sieche Tristan „krachend hinter sich das Todes-Thor sich schließen gehört"; doch aus „Todes-Wonne-Grauen" wird er wieder zum Tageslicht geweckt:

[1]) So nennt ihn mit Recht Marke, ähnlich wie Brünnhilde von Siegfried sagt:
„der Reinste war er,
der mich verriet!"

„sie zu suchen,
sie zu sehen,
sie zu finden,
in der einzig
zu vergehen,
zu entschwinden
Tristan ist vergönnt".

Über das Meer eilt Isolde zu ihm hin: „mit Tristan treu zu sterben". Aber auch jetzt wieder verliert sie ihn in dem Augenblick, wo sie ihn endlich ganz zu besitzen wähnt, und auch jetzt wieder sieht sie sich betrogen:

„um dieses einz'ge
ewig-kurze
letzte Welten-Glück".

In Raserei der Freude über Isolden's Ankunft reißt sich Tristan die Wunde auf; als Isolde zu ihm herantritt, sinkt er ihr tot in die Arme. — Doch nunmehr ist das Schicksal erfüllt; die Holde wird nicht mehr „von der Nacht dem Tage zugeworfen, um ewig an ihren Leiden der Sonne Auge zu weiden"; während die Umstehenden in Tristan nur eine Leiche erblicken, sieht sie den Geliebten wieder „hold das Auge öffnen", sie erblickt ihn „immer mächtiger, Sternumstrahlet, hoch sich heben", und aus seinen Lippen tönt ihr eine Weise entgegen

„Wonne klagend
Alles sagend
mild versöhnend".

Entseelt sinkt sie zu Boden.

Die „Quellen" zu Wagner's Tristan.

Auf diese denkbar einfachste Gestalt ist die Erzählung von Tristan und Isolde zurückgeführt, die uns in dickbändigen, abenteuerreichen, altfranzösischen und altdeutschen Romanen und in dem an zwanzigtausend Verse zählenden Gedicht Gottfried's von Straßburg bisher vorlag. Bei Gottfried beansprucht die Vorgeschichte — bis zum Liebestrank — elftausend Verse; bei Wagner sechzig! Man kennt die endlosen Intriguen und Abenteuer, welche in allen Bearbeitungen das Tristangedicht ausmachen; man vergleiche damit die fast herb einfache, einheitliche Handlung des Wagner'schen Dramas. Ich möchte aber nun fragen, was das eigentlich bedeuten soll, wenn immer und überall behauptet wird, Wagner's „Quelle" sei das Gedicht Gottfried's von Straßburg? Man dürfte doch höchstens sagen, Wagner habe den Rahmen zu seinem Drama von Gottfried entlehnt: wie ich in meinem „Drama Richard Wagner's" an verschiedenen Stellen ausgeführt habe, griff der Meister immer gern zu bekannten Sagen und Gestalten, denn hierin durfte er ein mächtiges Mittel zur Vereinfachung erblicken. Es ist aber geradezu haarsträubend, wenn man behauptet, Gottfried von Straßburg oder Wolfram von Eschenbach seien Wagner's „Quellen" gewesen, und wenn man dadurch der Sache den Anschein giebt, als hätte Wagner's dichterische Thätigkeit sich darauf beschränkt, diese Dichtungen des Mittelalters bühnenmäßig zu bearbeiten. Bei Gottfried fehlt z. B. gleich jener wichtigste Zug, die Grundlage des ganzen Dramas, daß Tristan und Isolde sich von der ersten Begegnung an lieben, daß sie von Gott für einander bestimmt sind; bei ihm ist die Liebe vielmehr eine bloße Zauberwirkung des Liebestrankes, welchen die beiden ganz zufällig und infolge eines Versehens trinken. Der Liebe zwischen Isolde und Tristan haftet also bei Gottfried etwas widerlich Pathologisches an. Daß von dem gestaltenden Motiv des ganzen Wagner'schen Dramas — dem Todestrank — unter diesen Bedingungen keine

Rede sein kann, ist klar. Mancher schöne Zug, den Gottfried nicht hat, findet sich allerdings in den französischen Tristan-Dichtungen, z. B. gerade diese Liebe der Helden von ihrer ersten Begegnung an: in dem altfranzösischen Roman hat Isolden's Mutter den Liebestrank nur darum bereitet, weil sie die Liebe zwischen Tristan und Isolde bemerkt und den bösen Folgen jener Leidenschaft durch den Trank, den sie für Isolde und Marke bestimmt hat, vorzubeugen hofft; möglich und wahrscheinlich ist es, daß Wagner — dessen Kenntnisse auf diesem Gebiete diejenigen manches Fachgelehrten übertrafen — mehr als einen Zug den französischen „Quellen" entnommen hat.[1]) Der Todestrank aber, der für das Tristandrama die selbe gestaltende Rolle spielt wie der Liebesfluch für das Nibelungendrama, findet sich nirgends; und durch diesen Todestrank wird nicht etwa bloß ein neuer Zug in die Tristansage eingeführt, sondern es entsteht hierdurch ein ganz neues Werk. Der Todestrank ist bei Wagner der Hebel, durch den die ganze Handlung ein für allemal nach innen verlegt wird, in die tiefsten Herzenstiefen Tristan's und Isolden's, so daß, wie Wagner sagt, nunmehr „Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt, allein von der inneren Seelenbewegung abhängt" (VII, 164). Wie bei den Meistersingern, wie bei dem Ring des Nibelungen, tritt also auch hier „die Handlung so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist".[2]) Noch ein Wort des Vergleiches wird diesen grundlegenden Unterschied zwischen Wagner's Gedicht und den übrigen Tristandichtungen klar hervortreten und zugleich die hohe poetische Bedeutung von Wagner's Tristan und Isolde immer deutlicher empfinden lassen.

Welche klägliche Rolle spielt in allen früheren Tristanerzählungen der arme Hahnrei Marke, der ähnlich wie der Polizeikommissär im Kasperltheater ewig hinters Licht geführt wird! Und was sollen wir zu diesen „Helden" sagen? Zu diesem Tristan, der das Schiff an einer kleinen Insel vor Anker gehen läßt, um einige Wochen lang mit Isolde in sinnlichen Genüssen zu schwelgen, und dann diese seine Geliebte, ohne zu erröten, seinem Oheim als Braut übergiebt? zu dieser Isolde, die sich in der Brautnacht durch Brangäne vertreten, und dann am nächsten Morgen die treue Dienerin im Walde ermorden läßt, damit sie Verrat nicht zu fürchten habe! Und nun die endlose Reihe von Intriguen, in denen die raffinierteste Schlauheit einer ganz gewöhnlichen, unersättlichen Wollust dient! Aus diesem Stoffe hat Gottfried von Straßburg ein geradezu bezauberndes Gedicht gemacht, das läßt sich nicht leugnen; sieht man aber von dem Reiz der Beschreibung und der unerreichten Vollendung der Sprache ab, so muß man zugeben, auch sein Tristan und seine Isolde sind ebenso erbärmliche Persönlichkeiten wie sein Marke und wie der Zwerg Melot. — Und das soll die „Quelle" sein zu dem erhabensten, sittlich reinsten Hohenlied der Liebe, das je von einem Menschen gesungen wurde? O nein, diese Quelle floß an einem ganz anderen Orte! — Im Dezember 1854 schrieb Wagner an Liszt: „Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem vom Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll: ich habe im Kopfe einen Tristan und Isolde entworfen, die einfachste, aber vollblutigste musikalische Konzeption; mit der schwarzen Flagge, die am Ende weht, will ich mich dann zudecken, um — zu sterben". Die Sehnsucht nach Liebe und die Sehnsucht nach dem Tode in der eigenen Brust: das ist die Quelle von Wagner's Tristan und

[1]) Man vergleiche meine „Notes sur Tristan et Isolde" in der Revue Wagnérienne, Jahrgang 1888, S. 232 ff.

[2]) Vergl. S. 263 und 274.

Isolde. „Schon die Alten haben dem Eros als dem Genius des Todes die gesenkte Fackel in die Hand gegeben", sagte der Meister einmal zu einem Freunde, als er ihm aus seinem Tristan vorgespielt hatte.[1]) Eine wie große Rolle die Sehnsucht nach dem Tode in Wagner's Werken spielt, wird wohl keinem entgangen sein? Der Holländer kennt nur ein Gebet:

„Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!"

Tannhäuser entwindet sich den Armen der Liebesgöttin:

„Mein Sehnen drängt zum Kampfe;
nicht such' ich Wonn' und Lust.
O, Göttin, woll' es fassen,
mich drängt es hin zum Tod!"

Wotan's Sehnsucht:

„Eines nur will ich noch,
das Ende, das Ende!"

gewinnt an vielen Stellen des Nibelungenringes ergreifenden Ausdruck, ebenso wie in Parsifal des Amfortas Bitte:

„Tod! — Sterben!
Einzige Gnade!"

und Kundry's

„Schlaf — Schlaf —
tiefer Schlaf! — Tod!"

Das eigentliche Drama der Sehnsucht nach Liebe ist dagegen Wagner's Lohengrin; schon hier wurde der Gegenstand so aufgefaßt, wie er nur vom Musiker aufgefaßt werden konnte; denn das Ergreifende dieser Handlung liegt darin, daß der Liebe keinerlei Hindernisse von außen entgegenstehen, sondern alles Glück von einem inneren Gemütszustand abhängt; es ist das Glück,

„das sich uns nur durch Glauben giebt!"

In Tristan und Isolde sind nun jene so oft von Wagner dargestellte Sehnsucht nach dem Tode und diese Sehnsucht nach Liebe zu einem einzigen Sehnen verschmolzen. „Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, — Schmachten und Dürsten; einzige Erlösung: Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrerwachen!" — so bezeichnet der Meister selber sein Tristandrama (S. 102); und von dem Schlusse desselben sagt er: „Es ist die Wonne des Sterbens, des Nichtmehrseins, der letzten Erlösung in jenes wundervolle Reich, von dem wir am fernsten abirren, wenn wir mit stürmischester Gewalt darin einzudringen uns mühen. Nennen wir es Tod? Oder ist es die nächtige Wunderwelt, aus der ein Epheu und eine Rebe, zu inniger Umschlingung auf Tristan's und Isolde's Grabe emporwuchsen, wie die Sage uns meldet?".[2]) Die Rebe und der Epheu symbolisieren aber nicht allein Isolde und Tristan, sondern zugleich diese zwiefache Sehnsucht nach Liebe und nach dem Tode. — Wie klar bringt doch Wagner's Drama diese Sehnsucht zum Ausdruck!

Die Verklärung der Liebe.

Tristan war schon früher einmal in Irland gewesen; er hatte Isolde erblickt, wagte es aber nicht, zu ihr, der Königstochter, das Auge zu erheben — im Gegenteil:

[1]) Wille: „Fünfzehn Briefe von Richard Wagner, nebst Erinnerungen".

[2]) Diese schöne Sage lebt noch heute im Volksmund in Afghanistan fort. Durkhâni hat an Stelle ihres Herzensgeliebten, Adam Khân, einen fremden Häuptling ehelichen müssen. Trost findet sie einzig in der Einsamkeit ihres Gartens, wo sie zwei schöne Blumen pflegt, die sie dicht neben einander gepflanzt

H. Hendrich, Die traurige Weise.

„Was mir das Auge
so entzückte,
mein Herze tief
zur Erde drückte:
im lichten Tages Schein,
wie war Isolde mein?"

Und nun hatte der Unglückliche, als sein Oheim, König Marke, ein Weib zu freien beschlossen, „der Erde schönste Königsbraut" laut gepriesen:

„Was mir so rühmlich
schien und hehr,
das rühmt' ich hell
vor allem Heer".

Nichts wissend von „dem Bild in seines Herzens bergendem Schrein", nichts ahnend von dem, „was ohne Wiss' und Wahn er dämmernd dort empfah'n", war er als des Königs Brautwerber wieder nach Irland gezogen. — Jetzt scheucht aber die Liebe „des Tages täuschenden Schein;" Tristan liebt Isolde, er weiß es, und darum entzieht er sich ihren

und von denen sie die eine Adam, die andere Durkhânî genannt hat. Doch eines Tages sieht sie Adam's Blume plötzlich welken; in demselben Augenblick tritt ihr Gatte vor sie hin, ein blutbeflecktes Schwert in der Hand, und sagt ihr, es sei das Blut ihres Geliebten; sie fällt tot hin neben der verwelkten Blume. Adam war aber nicht tot, sondern nur verwundet; bei der Nachricht von dem Tode seiner treuen Erkorenen ruft er das eine Wort: Durkhânî! und stirbt. Weit von einander legt man sie in die Erde; jedoch „die Liebe war stärker als der Tod"; wo man sie begraben, da findet man sie nicht wieder; dort wo die beiden Blumen, Adam und Durkhânî geblüht, dort liegen sie zusammen; die Pflanzen gedeihen zu schönen und starken Bäumen, ihre Wurzeln schlingen sie um die Leichen der Geliebten und ihre Äste vereinigen sich, Schatten spendend ob dem Grabe. (Vergl. u. a. Darmesteter: „Chants populaires des Afghans", p. 117.)

Blicken, versäumt er „der Ehren Gruß und zücht'ge Acht". Isolde aber muß sich für betrogen und verraten halten, als sie den, den sie einzig liebt, als Brautwerber für einen Anderen ihr nahen sieht; nie könnte sie einem Anderen angehören. Sie beschließt zu sterben, Tristan aber zugleich „dorthin in die Nacht mit sich zu ziehen", teils aus Rache, weil sie ihn „dort, wo ihn Liebe heiß umfaßte, im tiefsten Herzen haßte", das heißt zu hassen wähnte, in Wahrheit aber, weil sie ahnt, ja weil sie weiß, daß er sie liebt, und weil sie im Tode und durch den Tod mit dem „ihr Erkorenen" vereint sein will. Als Tristan nun begreift, daß es ein Giftbecher sei, den Isolde ihm als Sühnetrank reicht, erfaßt er ihn freudig:

„In deiner Hand
den süßen Tod,
als ich ihn erkannt,
den sie mir bot;
als mir die Ahnung
hehr und gewiß
zeigte, was mir
die Sühne verhieß:
da erdämmerte mild
erhab'ner Macht
im Busen mir die Nacht;
mein Tag war da vollbracht".

Diese Helden Wagner's, Isolde und Tristan, zweifeln also keinen Augenblick, daß — da sie sich lieben — sie sterben müssen. In ihren Herzen findet der Gedanke an Unehre keinen auch noch so kleinen Raum; die Liebessehnsucht kennt bei ihnen keine andere Gestalt und kann bei ihnen keine andere kennen als die der Sehnsucht nach dem Tode Vielfach hält man heute die „Ehre" für etwas Konventionelles; Wagner's Tristan denkt anders: für ihn ist Ehre das innere, unweigerliche Gesetz, das Gottesgesetz, und als er den Todestrank aus Isolden's Hand empfängt, darf er stolz ausrufen:

„Tristan's Ehre —
höchste Treu'!"

König Marke ist aber von demselben Geschlechte. Ist es auch dem tückischen Verräter Melot gelungen, sein „offenes Herz mit Verdacht zu erfüllen", so schämt Marke sich doch selber, daß er „in dunkler Nacht den Freund lauschend beschlichen hat"; weder von dem Weib,

„der sein Wille
nie zu nahen wagte,
der sein Wunsch
Ehrfurcht-scheu entsagte"

noch von „dem Treuesten aller Treuen", hat er Verrat an seiner Ehre zu gewärtigen, und tief betroffen fragt der edle Mann nach dem „unerforschlich, furchtbar tief, geheimnisvollen Grund" dieses ihres gemeinsamen Elends. Später, als er diesen Grund erforscht zu haben glaubt, eilt er nach Kareol hin, um „dem Freunde die höchste Treue zu bewähren", um „dem holden Mann" die vom Himmel für ihn Erkorene zu vermählen.

Wagner hat also nicht bloß eine vorhandene Erzählung zum Zwecke eines Dramas, und den besonderen Bedürfnissen der musikalischen Bearbeitung gemäß, vereinfacht, sondern er hat eine ganz neue Dichtung geschaffen, welche sowohl durch die zu Grunde liegende poetische Idee, als auch durch die Auffassung und Durchführung der einzelnen Charaktere

die Schöpfungen seiner Vorgänger weit übertrifft. Er hat hier die Liebe in den glühendsten Farben gemalt, ohne jemals das rein sinnliche Gebiet auch nur zu streifen. Wie er die sinnliche Glut in ihrem wildesten Rasen darzustellen verstand — zum Schrecken aller Heuchler — wissen wir aus dem dritten Akt des Siegfried; in den verschiedensten Abstufungen finden wir diese Gefühle in seinen Werken geschildert, von der keuschen, zarten Flamme in der Brautgemachsszene in Lohengrin bis zu der leidenschaftlichen Umarmung Siegmund's und Sieglinden's. Hier aber, in Tristan, erleben wir gleichsam die Verklärung der Liebe durch den Tod. Ich sagte, der Todestrank sei Wagner's poetische Erfindung; aber auch der Liebestod (im wahren Sinne dieses Wortes) kommt nur bei ihm vor und konnte nur bei ihm vorkommen. In den anderen Gedichten haben die Liebenden jahrelang ihren lasterhaften Genüssen gefröhnt; dann tritt der verbannte Tristan in den Dienst eines fremden Königs und erhält im Kampfe gegen dessen Feinde die tödliche Wunde; zu rühmen ist an ihm einzig die Treue gegen seine Geliebte. Dagegen kann bei Wagner's Helden, wie wir gesehen haben, die Liebe keine andere Gestalt annehmen als die der Sehnsucht nach dem Tode. Wären sie ehrlos oder könnten sie, wie Shakespeare's Romeo und Julie (wo der Tod einfach aus Mißverständnis erfolgt!), durch eine heimliche Ehe ihr Gewissen beruhigen, so wäre der Tod für sie der Schrecken aller Schrecken, das Ende ihrer Liebe; dieser Isolde aber und diesem Tristan ist der Tod das Einzige, was die Welt der Sinne ihnen geben kann. In offener Empörung gegen das Gesetz der Sinnlichkeit, das uns Alle bändigt, können auch Helden nicht leben; noch weniger aber können sie gegen das innere Gesetz sündigen: Isolde kann sich nicht einem fremden, ungeliebten Manne hingeben, „Tristan der Held" kann dem Freunde die Treue nicht brechen; ihre Liebe ist anderer Art; darum müssen sie sterben. Den Liebestod können nur wahre Helden sterben.

Der „Gedanke" als künstlerischer Stoff.

Hier nur ein Wort über die Schopenhauer'sche Philosophie, die Wagner (angeblich) — „allen Kunstgesetzen zuwider" — seinem Tristandrama einverleibt haben soll. Wagner erklärt zwar: „der Gedanke ist die höchste Thätigkeit des künstlerischen Menschen"; alle seine Werke sind „gedankenvoll", und es wäre verlockend, nachzuweisen — an der Hand dieser Dramen — wie gerade vermöge der Mitwirkung der Musik der Gedanke jetzt nicht mehr zum Denken allein redet, wie im Wortdrama, sondern gleichsam in die Sinnlichkeit tritt und nunmehr künstlerischer Stoff wird. Dieses Denken ist aber durchaus kein philosophisches; nie und nimmer darf es als ein solches gedeutet werden. Und man sehe sich doch Tristan und Isolde genauer an: sowohl die Liebessehnsucht als auch die Sehnsucht nach dem Tode sind Regungen, die der Ethik Schopenhauer's direkt widersprechen, da in beiden sich die Bejahung des Willens unzweideutig ausspricht. Jeder, der dem Drama verständnisvoll folgt, muß doch einsehen, er muß es im eigenen Herzen mitempfinden, daß diese beiden Helden nur die eine Sehnsucht erfüllen kann, die Sehnsucht nach dem Tode! Für sie sind Tod und Liebe ein Geschwisterpaar wie Siegmund und Sieglinde. Das ist keine Philosophie, das ist die tiefste, ergreifendste Dichtung, die niemals vom Verstande, sondern einzig vom Herzen begriffen werden kann. Und wenn es von Tristan heißt:

„In des Tages eitlem Wähnen
bleibt ihm ein einzig Sehnen,
das Sehnen hin
zur heil'gen Nacht,
wo ur-ewig,
einzig wahr
Liebes-Wonne ihm lacht!" —

wenn die beiden ihre Stimmen zu dem innig-ergreifenden, man darf wohl sagen „frommen“ Gebet vereinigen:

„nimm mich auf
in deinen Schoß,
löse von
der Welt mich los!“

so möchte man auf die Kniee sinken und mitbeten! Hier spricht doch wahrhaftig weder Pessimismus noch Optimismus, sondern nur die Liebe, die so wenige von uns gekannt haben, und die Todessehnsucht, die so oft über unser Aller Haupt als Engel der Erlösung ihre Flügel ausbreitet.

Wie tief aber auch der Irrtum derjenigen sein mag, die in Tristan und Isolde Philosophie, oder auch nur den Einfluß von Philosophie wittern wollen, ihr Mißgriff beruht doch auf einer ganz richtigen Wahrnehmung, die sogar zu einer sehr wichtigen Belehrung bezüglich des Wesens des neuen Dramas und einer der möglichen Formen seiner Gestaltung führt. Dem Gedanken ist nämlich in Tristan durchaus kein größerer Platz eingeräumt als in allen übrigen Werken Wagner's; er tritt aber in einer scheinbar abstrakteren Gestalt auf: wenn wir nun, anstatt in philosophischen Tendenzen die Erklärung für diese Thasache zu suchen (die namentlich den Fachdramaturgen viel Kopfzerbrechen und Kopfschütteln verursacht hat), über den rein künstlerischen Grund, der diese Gestaltung bedang, nachdenken, so werden wir einen tiefen Blick in das Wesen des Wort-Tondramas werfen.

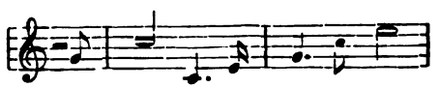
Die Musik muß Gestalt werden, sagte Schiller; nur im Drama kann die Musik Gestalt werden, erwiderte Wagner.[1]) Und um dasselbe, ohne mich zu wiederholen, noch einmal recht eindringlich zu Gemüte zu führen, will ich aus Herder — der mir schon so oft bei der Beleuchtung des Wagner'schen Kunstwerkes große Dienste geleistet hat — eine Stelle von grundlegender Wichtigkeit citieren: „Sie melden uns, daß sich fortan die Musik von der Poesie scheiden und in eigenen Regionen ihr Kunstwerk treiben werde? Fürs unbewehrte menschliche Geschlecht eine gefährliche Scheidung! Musik ohne Worte setzt uns in ein Reich dunkler Ideen; sie weckt Gefühle auf, jedem nach seiner Weise; Gefühle wie sie im Herzen schlummern, die im Strom oder in der Flut künstlicher Töne ohne Worte keinen Wegweiser und Leiter finden. — — — Unsere zarte, fühlbare und fein empfängliche Natur hat aller Sinne nötig, die ihr Gott gegeben; sie kann keinen seines Dienstes entlassen, um sich einem andern allein anzuvertrauen; denn eben im Gesamtgebrauch aller Sinne und Organe zündet und leuchtet allein die Fackel des Lebens. Das Auge ist, wenn man will, der kälteste, der äußerlichste und oberflächlichste Sinn unter allen; er ist aber auch der schnellste, der umfassendste, der helleste Sinn — — —. Das Ohr dagegen ist ein zwar tiefeindringender, mächtig-erschütternder, aber auch ein sehr abergläubiger Sinn. In seinen Schwingungen ist etwas Unabzählbares, Unermeßliches, das die Seele in eine süße Verrückung setzt, in welcher sie kein Ende findet. Behüte uns also die Muse vor einer bloßen Poesie des Ohrs ohne Berichtigung der Gestalten und ihres Maßes durchs Auge.“[2]) Man sieht, wie eng sich diese Ausführung mit Wagner's Auffassung berührt und mit der Definition seiner Dramen als „ersichtlich gewordene Thaten der Musik“ (IX, 364). Schon öfters — namentlich bei der Besprechung des Lohengrin (S. 242) — habe ich auf dieses Element der Sichtbarkeit, der Augenfälligkeit, in des Meisters Werken hingewiesen. Dadurch nämlich, daß in ihnen

[1]) Vergl. den Abschnitt Kunstlehre, S. 189.

[2]) Ideen zur Geschichte und Kritik der Poesie und bildenden Künste, Abt. 33.

das Wort als solches, als einziges Medium zur Verständigung, an Bedeutung verliert, dadurch daß hier Intrigue und Gegenintrigue, Spiel und Gegenspiel auf ein Minimum zurückgeführt werden, um eine einzige, einfache, einheitliche Handlung sich zur umfassendsten Fülle ausdehnen zu lassen — dadurch gewinnt das Auge bei Wagner gewaltig an Bedeutung. Im Wortdrama war das Auge mehr und mehr zu einer Dienerin der Vernunft geworden: es hing an den Lippen des Sprechenden, es spähte in seinen Mienen; im Tondrama dagegen wird es wieder zu einem künstlerischen Organ und erhält, infolge der wichtigen Rolle der stummen Gebärde in diesen Werken, eine aktive dramatische Bedeutung. Im gesprochenen Drama war das Auge gewissermaßen depotenziert; hier wird es in seine Rechte wieder eingesetzt. Darum ist auch die Bezeichnung „Wort-Tondrama" eine durchaus ungenügende; denn sie verschweigt die ungewöhnlich hervorragende Bedeutung des Gesichtssinnes. Diese Bethätigung des Auges an dem Kunstwerke ist aber natürlich in den verschiedenen Dramen eine sehr verschiedene. Ein Werk wie der Nibelungenring z. B. verdient in hohem Maße die Bezeichnung eines Schau-Spieles; wie verwickelt auch die Handlung sein mag, sie spielt sich doch in allen Teilen vor unseren Augen ab und dort, wo der Held, Wotan, die Bühne nicht mehr betritt, bildet gerade das Auge das Verbindungsglied zwischen uns und ihm, denn wir sehen, was er erschaut. In Tristan und Isolde dagegen, wo immer einer der beiden Helden, oder beide, vor uns stehen, wo die innere Handlung sich nur in den allgemeinsten Umrissen als äußere Begebenheit projiziert und wo es infolge dessen wenig zu „erschauen" gibt, da fällt dem Bilde eine wesentlich andere Rolle zu. Die Gegenüberstellung jener beiden Werke, des Ringes und des Tristan, wird geeignet sein, uns über diesen wichtigen Punkt volle Aufklärung zu geben und uns zu zeigen, in wie verschiedener Weise der Gedanke als künstlerischer Stoff zur Verwendung kommen kann.

Was der Zuschauer im Ring zu sehen bekommt, ist gewiß ebenso großartig, ebenso unvergeßlich eindrucksvoll, ja, ich möchte fast sagen, in einem gewissen Sinn ebenso bedeutend, wie das, was er hört: der Raub des Rheingoldes, die Entwendung des Ringes, der Kampf der Riesen um den Ring, der Einzug der Götter in Walhall, die Umarmung Siegmund's und Sieglinden's, der Zweikampf auf dem Bergjoch, der Walkürenfels und der Feuerzauber — — — Wahrlich, das ist nicht jene „bloße Poesie des Ohrs", vor der uns Herder warnt; es ist zugleich eine „Poesie des Auges". Hiermit ist aber die gestaltende Rolle des Auges in diesem Werke noch lange nicht erschöpft. Nicht allein dem szenischen Bilde kommt eine hohe dramatische Bedeutung zu, sondern auch der Gebärde. Ein Beispiel: tief erschüttert steht Wotan, nachdem Alberich den furchtbaren Fluch gesprochen, Fafner seinen Bruder Fasolt um des Ringes willen ermordet und Erda den Gott vor dem „Ende" gewarnt hat; „Sorg und Furcht fesseln den Sinn" ihm, der schmeichelnden Fricka antwortet er nicht, sondern bleibt in sich versunken; auf einmal erglänzt die neuerbaute Götterburg, welche Gewitterwolken umhüllt gehalten hatten, in den Strahlen der Abendsonne; Wotan's Auge ruht auf ihr, wie bezaubert von dem herrlichen Anblick, — — da, plötzlich, schmettert die helle Trompete



Wotan hat ein am Boden liegendes Schwert ergriffen und hält es stolz empor:

„So — grüß' ich die Burg,
sicher vor Bang und Grau'n!"

Dieses „So" ist ein Gedanke, der sich einstweilen nur in einer Gebärde äußert, nur in

einer Gebärde sich äußern kann, und der als Gebärde unendlich viel mehr bedeutet, als wenn Wotan — wie er es im gesprochenen Drama müßte — sich in einem Monolog lang und breit über seinen Gedanken ausließe, der doch eben erst in diesem Augenblick, wie eine plötzliche Eingebung, in seinem Geist aufgekeimt ist. Nicht einen Augenblick zweifelt der Zuschauer über den Sinn dieses: So! — die Gebärde hat ihm alles gesagt: Heldenmut gegen Goldesmacht! Die ausführliche Gestaltung des Gedankens konnte erst später erfolgen; in diesem ersten plötzlichen Entschluß lag aber das ewig Wahre, die Quelle alles dessen, was Wotan leisten konnte und mußte, er ist es, der uns in jenem Vorspiel den letzten Charakterzug offenbart, der uns zur vollkommenen Kenntnis des Helden noch fehlte. Diese, den Bewegungen der innersten Seele entsprungene Gebärde hat aber zugleich für das Ohr eine plastische Gestalt gewonnen; „im Gesamtgebrauch aller Sinne leuchtet allein die Fackel des Lebens", wie Herder sagt — und in der That, dieser einfache C-dur-Dreiklang (in der charakteristischen Farbe der Trompete) „leuchtet" jetzt, er ist untrennbar mit jener Gebärde verbunden, in welcher Wotan's Seele sich unserem Auge ebenso bloßgelegt hat wie die Alberich's, als er gierig das Gold mit beiden Händen erfaßte. Erblicken wir nun im weiteren Verfolge das Geschlecht der Helden — fleht Siegmund in höchster Not um ein Schwert, bekämpft Siegfried den Drachen — und schallen dann jene Töne an unser Ohr, so beschäftigt uns kein kombinierender Gedankenprozeß, nicht einmal das Bild Wotan's wird immer vor unserem Auge aufsteigen, jene bestimmende Gebärde bestimmt aber unser eigenes Fühlen und verkettet das Fernliegende mit dem Gegenwärtigen zu einem einheitlichen Ganzen in einer Weise, wie das der bloßen Musik nicht gelingen könnte, da ihre Einheit eine rein formelle ist, während hier das Auge „berichtigt" hat (wie Herder meinte) und der denkende Verstand als „höchste Thätigkeit des künstlerischen Menschen"[1]) der Entwickelung der ganzen Handlung gefolgt ist. Als endlich der Zug, der Siegfried's Leiche begleitet, in den vom Rheine aufsteigenden Nebeln verschwunden ist, und jenes Thema mächtig erweitert und umwoben von gewaltigen Tönen noch einmal an unser Ohr dringt, da empfinden wir deutlich, daß hier Wotan's großer Gedanke, sein stolzes: „So grüß' ich die Burg!" zu Grabe getragen wird. Dieses eine Beispiel möge statt vieler gelten. — Tristan und Isolde ist nun seiner ganzen Anlage nach kein solches Schau-Spiel wie der Ring des Nibelungen oder Parsifal. Dem Schauplatz, dem szenischen Vorgang, kommt hier fast keinerlei Bedeutung zu: in einem „zeltartigen Gemach" reicht Isolde ihrem Erkorenen den Giftbecher; der zweite Akt spielt im Finsteren; der dritte in einem verlassenen Burghof: das Drama ist hier so ganz und gar ein inneres, für Tristan und für Isolde hat die „Welt" so vollkommen aufgehört, irgend etwas zu bedeuten, daß es gleichgültig wird, in welche Umgebung man sie versetzt denkt.[2]) Der Gebärde fällt trotzdem auch hier eine gestaltende Rolle von unvergleichlicher Bedeutung zu, jedoch nur an zwei Stellen: diese zwei Gebärden sind: im ersten Akt die Darreichung und Empfangnahme des Giftbechers, im zweiten Akt das Löschen der Fackel. Frappantere symbolisch-mimische Gebärden jener Liebessehnsucht in der Gestalt der ‚Sehnsucht nach dem Tode', welche die Handlung in diesem Drama ausmacht, ließen sich wohl kaum ersinnen. Aber auch hier wirkt das Auge nicht als vereinzeltes künstlerisches Organ: Verstand und Gehör sind ebenfalls herbeigezogen. Früher nämlich, vor der Darreichung des Trankes, als zu Beginn des ersten Aufzugs Isolde Tristan

[1]) „Der Sitz der eigentlichen Kunst ist im Verstande" (Novalis).

[2]) Sehr richtig ist in dieser Beziehung Appia's Bemerkung: „Dans Tristan la mise en scène doit se réduire à un minimum tel, qu'il ne saurait être question d'illusion" (La mise en scène du drame Wagnérien, p. 24).

F. v. Lenbach gez.

Richard Wagner.

in der Ferne erblickte, hatte sie (zu Pianissimo-Accorden der Bläser, die kein Wort verlieren lassen) ausgerufen:

Im Gegensatz zu dem „So — grüß' ich die Burg!", wo der Gedanke noch unausgedacht war und die Gebärde Alles sagte, bezeichnet diese Stelle in „Tristan" den Augenblick, in welchem der schon lange keimende Gedanke zu Ende gedacht wird; keinerlei Gebärde begleitet diese Worte, im Gegenteil, Isolde blickt wie erstarrt auf Tristan hin; kaum deutet sie beim Wort „Haupt" auf ihn, beim Wort „Herz" auf sich. Hier tritt also der Verstand an die Stelle des Auges, der Gedanke an die Stelle der Gebärde.[1]) Die Musik aber hat diesen Augenblick, wo die volle Erkenntnis eintritt und die eigentliche Handlung beginnt, in obigem ausdrucksvollen Thema festgehalten, und als später jene bestimmenden Gebärden erfolgen — die Darreichung des Giftbechers und das Löschen der Fackel — da schallt dieses eindringende Thema unverändert an unser Ohr, sowohl als Tristan mit der Kraft des endgültigen Entschlusses den Becher an die Lippen setzt:

„Vergessens güt'ger Trank
dich trink' ich sonder Wank!"

als auch in dem Augenblicke, wo Isolde die Fackel zu Boden wirft. Der Gifttrank und das Löschen der Fackel, beides bedeutet dasselbe: die Liebessehnsucht und die Todessehnsucht, zu einem einzigen allumfassenden Verlangen angeschwollen und verschmolzen: „Tod geweihtes Haupt! Tod geweihtes Herz!"

Jetzt können wir das Eigentümliche an dem Tristandrama und den Grund, weswegen der Gedanke — und gerade in dieser besonderen Gestalt — hier vorherrscht, klar erkennen.

Der Gifttrank brachte das Geständnis der Liebe, das Löschen der Fackel vereinte die Liebenden in dem heißen Gebet: „Löse von der Welt uns los! banne das Bangen, holder Tod!" Der Tod hatte ihnen also das gegenseitige Geständnis der Liebe geschenkt, die Morgengabe der Liebe war der Tod. Nunmehr ist „ihr Blick gebrochen, erblindet", nunmehr

„erbleicht die Welt mit ihrem Blenden";

das Auge kann unmöglich für ihr Leben weiter von Bedeutung sein; sie sagten wahr, als sie sangen: „So starben wir"; unserer Sinnenwelt sind sie gestorben. Zu schauen konnte uns der Dichter nichts mehr geben. Darum mußte auch Wagner selber sagen, im Tristan „ginge fast gar nichts wie Musik vor" (IX, 365). Gewiß wäre aber nichts unwahrer, künstlerisch ungerechtfertigter, als gerade diesen Menschen philosophische Anwandlungen zuzutrauen. Wotan, ja! das war ein Denker; Isolde könnte man eher als einen weiblichen Siegfried bezeichnen. Aber, die Musik darf nicht auf ihre vereinzelten Kräfte angewiesen bleiben; um Kunst zu sein, muß sie Gestalt werden, und das kann sie ohne Berichtigung der Gestalten durchs Auge nicht. Und darum tritt nunmehr hier jene vermittelte Sinnlichkeit, der Gedanke, in einer Weise in den Vordergrund, wie das sonst in keinem Bühnenwerke Wagner's geschieht. Man bemerke aber wie immer und immer wieder im Verlaufe des ganzen zweiten und dritten Aktes der Gedanke auf jene Bilder

[1]) Man muß sich vor Formeln hüten; im ganzen glaube ich aber doch, daß die folgende, die ich mir einmal aufschrieb, viel Wahres sagt: Nibelungenring: Sichtbarkeit — Gebärde
Tristan: Verständlichkeit — Gedanke

zurückgeführt wird, die uns durch alle Mittel der Kunst tief und unvergeßlich eingeprägt wurden: auf den Todestrank und auf das Löschen der Fackel, also auf das sinnlich Vorstellbare und thatsächlich Erlebte. Diesen Bildern werden auch ihre von selbst sich ergebenden Antitheſen entgegengeſtellt, aber ebenfalls als ſichtbare Bilder, nicht als Begriffe: der Todesnacht — der Tag, der erloſchenen Fackel — das Licht, die Sonne „mit ihren Strahlen eitler Wonne". Nicht ſelten ſchweift allerdings der Gedanke ab: fortgeriſſen von den Wellen der Empfindung (welche in der ungehindert dahinſtrömenden Tonſprache jeden Augenblick ihren beſtimmten Ausdruck erhält) verliert ſich die Wortſprache bis an jene äußerſte Grenze, wo das Wort faſt aufhört, einen Sinn zu haben, weil es dem Gebiete des Unausſprechbaren, des „Undenkbaren" ſich nähert und weil dieſe tiefſten Gedanken, wie Wagner ſo treffend geſagt hat, nur „geſtammelt" werden können, da ſie „ſprachunfähig" ſind (III, 127). Immer wieder kommt aber „die Berichtigung durchs Auge", das Zurückführen auf die beſtimmten Bilder, auf die ſichtbare Handlung, welche der jetzt ſich abſpielenden, unſichtbaren vorangegangen iſt. Nicht eine philoſophiſche Tendenz haben wir alſo dieſen Geſprächen über Tod und Tag, Nacht und Sonne zu entnehmen, ſondern wir erfahren vielmehr daraus, wie ein ſolcher Stoff dramatiſch zu geſtalten war, wie der Muſik ihre vorwiegende Rolle als mächtigſtes Ausdrucksorgan bewahrt bleiben konnte, ohne daß das Kunſtwerk ein Opfer geworden wäre jener „gefährlichen Scheidung" zwiſchen Muſik und Poeſie, zwiſchen der Poeſie des Ohrs und der Geſtaltung durch das Auge, vor der uns Herder ſo eindringlich warnt.

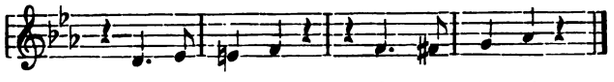
Wort und Ton.

Gerade in Anknüpfung an das ſoeben Ausgeführte wäre eine Beſprechung der höchſt wichtigen Frage bezüglich des Verhältniſſes zwiſchen Sprache und Muſik am Platze. In dem Abſchnitt über Wagner's Kunſtlehre habe ich dieſen Gegenſtand bereits vom allgemeinſten Geſichtspunkt aus beſprochen; man bringt aber viel tiefer in das Verſtändnis einer ſolchen Frage ein durch das genaue Studium eines konkreten Beiſpiels, und ich wüßte gar nichts, was an Wagner's Werken von hinreißenderem Intereſſe wäre, als eine Betrachtung ſeiner Sprache: dieſe iſt aber weder ſeine Wortſprache für ſich allein, noch ſeine Tonſprache für ſich allein, ſondern — wie der Meiſter ſich ausdrückt — „der ſchöpferiſche Bund der Gebärden-, Ton- und Wortſprache" (IV, 120); wobei namentlich der ſchöpferiſche Bund zwiſchen der Wortſprache und der Tonſprache ſich als ein unerſchöpfliches Feld für die künſtleriſche Erfindung erweiſt. In den Dramen Wagner's wechſelt nämlich jeden Augenblick das Verhältnis, in welchem Wort und Ton zu dem Geſamt-Ausdruck beitragen. Der Meiſter hat die Methode, zu welcher künſtleriſche Intuition ihn geführt hatte, in wenigen Worten klar dargelegt: „Nur da, wo die Muſik das vermögendſte Ausdrucksmittel iſt, hat ſie ſich in voller Breite zu entfalten, dagegen aber überall, wo z. B. die dramatiſche Sprache das Notwendigſte iſt, ſich dieſer vollkommen unterzuordnen. Gerade die Muſik beſitzt aber die Fähigkeit, ohne gänzlich zu ſchweigen, dem gedankenvollen Elemente der Sprache ſich ſo unmerklich anzuſchmiegen, daß ſie dieſe faſt allein gewähren läßt, während ſie dennoch ſie unterſtützt" (Das Kunſtwerk der Zukunft III, 189). Und in keinem Werke findet man vielleicht eine ſo reiche Skala der verſchiedenartig angewendeten Wort-Tonſprache wie gerade in Triſtan und Iſolde: es giebt hier Augenblicke, wo die Wortſprache für die dramatiſche Geſtaltung unbedingt das Notwendigſte iſt, es giebt viele Momente dagegen, wo das mehr gedankenvolle Element der Sprache vorwiegt, und es giebt noch mehr Momente, wo die Muſik ſo ſehr das vermögendſte Ausdrucksmittel iſt, daß ſie den Wert des Geſprochenen immer mehr zurückdrängt, bis ſie ganz allein herrſcht und alles ſagt, „was das Wort verſchweigt, weil nur der Ton es ſagen kann". — Hiermit iſt die Sache aber noch lange nicht erſchöpft. Die Wortſprache für ſich allein betrachtet beſitzt in den Werken aus Wagner's zweiter Lebens-

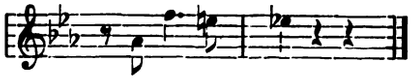
hälfte unendliche Feinheiten, die der flüchtig Durchlesende gar nicht ahnt und die dem einseitigen „Litteraten“ ganz unbegreiflich bleiben müssen, da er nicht ermessen kann, wie organisch diese Fluktuationen in der Sprache mit der wechselnden Intensität des musikalischen Ausdruckes verwachsen sind, das Ganze aber durch das dramatische Erfordernis des Augenblicks bedingt wird. In Tristan z. B. findet man ganze Stellen, in denen selbst der ohne Absicht sich einstellende Stabreim sorgfältig umgangen wird, um nur jegliche Härte in der Sprache zu vermeiden; dazu treten dann häufige Reime, oder es werden alle Verse gereimt, oder sogar alle mit weiblichen Reimen versehen, wodurch die Sprache selbst immer mehr zu Musik wird. An anderen Stellen dagegen verschwindet der Endreim und es treten dafür Assonanz und Stabreim ein, aber in dem verschiedensten Maß, von der diskreten, kaum bemerkbaren Anwendung der Alliteration (z. B. in Marke's Reden) bis zu solchen dramatischen Höhepunkten wie Tristan's „Sühneeid“ (der Augenblick, in dem er im Begriff steht den Todestrank zu trinken), wo „die allverbindende Wundermacht des Stabreimes“ despotisch herrscht. Bisweilen finden wir auch Assonanz allein, ohne Endreim oder Stabreim.

Es ist aber klar, daß eine derartige Betrachtung nur dann fruchtbringend sein kann, wenn sie eingehend ist, wenn sie auf zahlreiche, sorgfältig ausgewählte Beispiele sich stützt; dazu mangelt mir hier der Raum. Anregungen, aber mehr nicht, zu einem solchen eingehenden Studium habe ich, mit besonderer Berücksichtigung von Tristan und Isolde, in meinem Drama Richard Wagner's gegeben.[1]) Einige gute Bemerkungen über die Sprache in Tristan findet man allerdings in Franz Müller's Tristanbuch (1865, S. 177 ff.), aber leider wird hier die Wortsprache getrennt von der Tonsprache betrachtet, was zu keinem besonderen Erfolg führen kann. Hier will ich mich damit begnügen, zwei Beispiele des allereinfachsten Verhältnisses zwischen Wort und Ton dem Leser vor Augen zu führen.

Ich habe oben darauf hingewiesen, wie das Tristan-Drama in den Worten „Mir erkoren, mir verloren!“ enthalten ist; an dieser Stelle spiegelt sich die ganze Tragödie im Gedanken wider; der leidende Mensch ermißt zum erstenmale mit der Unerbittlichkeit der Logik die Tiefe und Unabwendbarkeit seines Elends: hier muß also das Wort unbedingt vorherrschen; es ist „das Notwendigste“. Und in der That, fast das ganze Orchester schweigt: einzig die Bratschen und ein Teil der Violinen begleiten Pianissimo (und mit aufgesetzten Dämpfern) die Stimme — oder vielmehr, sie folgen ihr — und gewinnen auf diese Art aus den fast nur gesprochenen Worten:

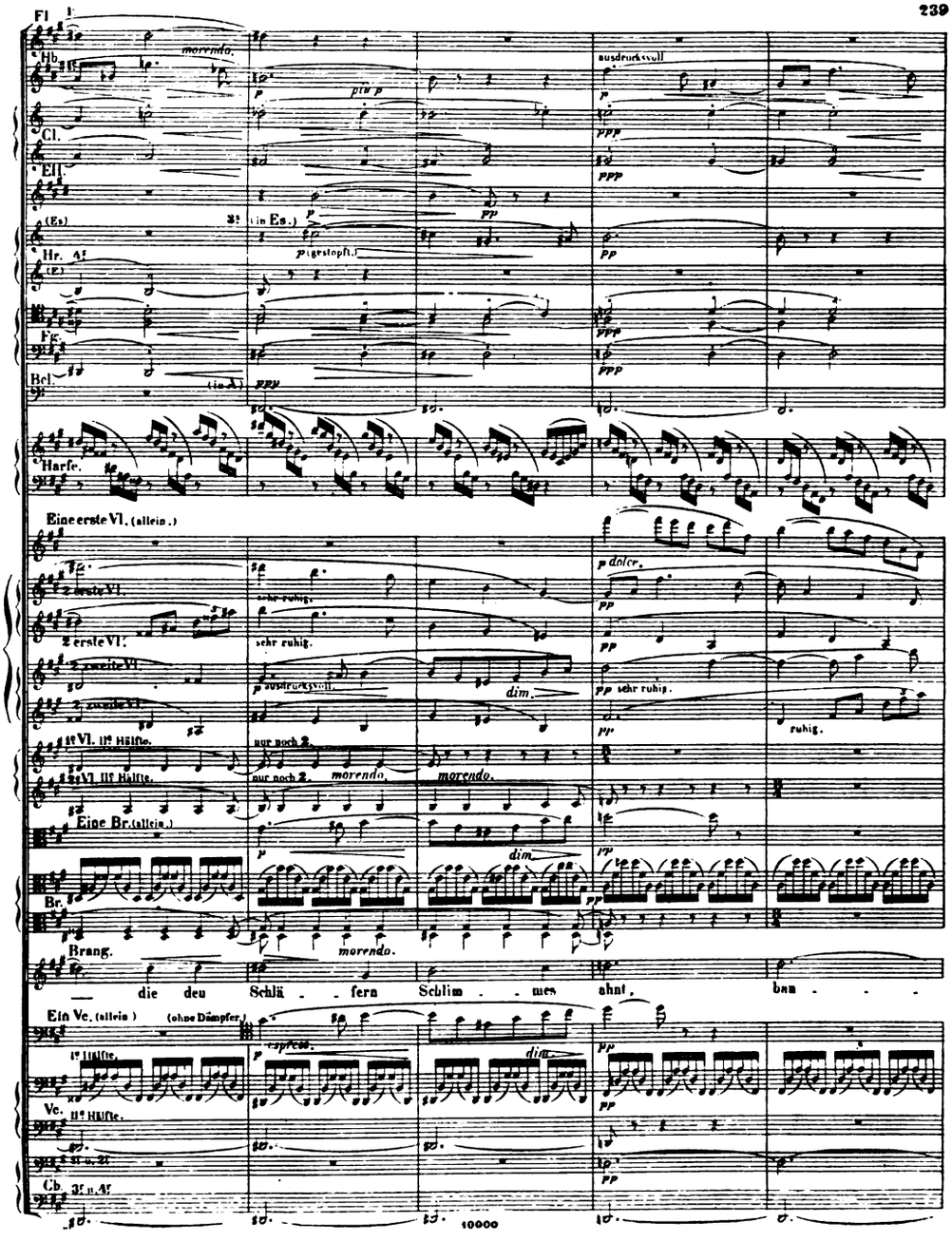


das wichtigste musikalische Thema des ganzen Werkes. Und als Isolde seufzend innehält, ehe sie fortfährt: „hehr und heil“ und dann noch einmal vor „kühn und feig“, da klagt, ebenfalls Pianissimo, ein einzelnes Blasinstrument (das englische Horn):



sodaß auch die schmerzbeklommenen Pausen in der Rede „zu Worte kommen“ und zu

[1]) Noch ausführlicher in Leßmann's Allgemeiner Musik-Zeitung 1888, S. 283 ff. Ich bedauere auf meine eigenen Arbeiten immer wieder hinweisen zu müssen; es ist mir aber nicht bekannt, daß gerade diese Fragen irgendwo sonst behandelt worden wären.



Verkleinerte Wiedergabe einer Seite aus der Partitur von Tristan und Isolde.

einem Hauptbestandteil des symphonischen Aufbaues werden! — Hier sieht man, wie das Wort im Wagner'schen Drama vorherrschen kann, wenn es Not thut; zugleich merkt man, welche Bewandtnis es mit jener „Unterordnung der Musik" hat, von der Wagner sprach.

Nun betrachte man aber ein Beispiel des möglichst genau entgegengesetzten Falles. Im zweiten Akte, nachdem die Liebenden jenes innige Gebet: „Löse von der Welt uns los" zum Himmel emporgesandt haben, lehnen sie die Häupter zurück und verharren schweigend und unbeweglich; der Zuschauer glaubt schon, ihre Bitte sei erhört worden, der „sehnend verlangte Liebestod" habe sie erlöst; — aber nein — sie leben noch, „Erdenluft müssen sie noch atmen", an ihr Ohr dringt die Stimme der in der Ferne treu wachenden Brangäne:

„die den Schläfern
Schlimmes ahnt,
bange zum
Erwachen mahnt!"

Dieser Ruf, der gewissermaßen einzig daran gemahnt, daß die Helden nicht tot sind, ist nur eine Stimme, nicht ein artikulierter Gedanke; ihre Worte vernehmen Tristan und Isolde kaum, denn ihr Blick ist gebrochen und ihre Sinne fast ganz von der Welt losgelöst. Diese Stimme ist weiter nichts als eine bange Mahnung, welche durch die Liebesnacht des Todes, in welche die Liebenden schon versunken waren, hindurchdringt, — sie ist die Mahnung des noch wachenden Bewußtseins, die Mahnung des noch sorgenden Gedankens. Der Wortlaut dieses Weckrufes ist also ganz nebensächlich, und in der That, nur von sehr weitem dringt er zu uns her; das einzelne Wort vernehmen wir — ebenso wie Isolde und Tristan — kaum; es ist ein sanfter, wehklagender Laut, umrauscht und umwoben von den tausend Stimmen des Wunderreiches der Nacht: „fern der Sonne, fern der Tage Trennungsklage". — Eine einzige Seite aus der Partitur zu dieser Stelle möge dem Leser einen Einblick geben in das „Wunderreich" des poetischen Ausdrucksvermögens, über das ein Richard Wagner gebot, dort „wo die Musik die vermögendste Sprache war".

Dekoration aus Parsifal, von Paul Joukowsky.

Parsifal.

In einem vom Greis nicht mehr entfernten Lebenskalter richte ich meinen Sinn auf erhabene, ernste und eines Christenmenschen würdige Dinge.

Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Die Erregung des Mitleids.

Lesen wir bei Lessing: „Mitleiden zu erregen ist die einzige Absicht der tragischen Bühne", so könnten wir wohl versucht sein, Parsifal als das Drama der Dramen zu bezeichnen. Der Anblick schmerzlichster Leiden wird uns im Verlaufe des ganzen Werkes vorgeführt. Zu allererst erfahren wir vom siechen König Amfortas, der, „schlaflos von starkem Bresten", nach dem lindernden Bade verlangt; dann wird er auf einer Bahre hereingetragen, ein rührendes Bild der Erschöpfung „nach wilder Schmerzensnacht". In der zweiten Szene lernen wir aber aus seinem Munde, daß „die Wunde, ihrer Schmerzen Wut" ein Geringes ist, „gegen die Not, die Höllenpein" seiner Seelenschmerzen, und in den ergreifendsten Tönen ruft Amfortas zu Gott:

„Erbarmen! Erbarmen!
Allerbarmer, ach! Erbarmen!"

Aber nicht allein „der sündige Hüter des Grals" leidet, sondern Alle mit ihm, die Guten und die Bösen, die Schuldbeladenen und die Unschuldsvollen: wehklagend erhebt sich die Stimme des Titurel aus dem Grabe, wehklagend fleht Kundry um „Mitleid! Mitleid mit mir!", wehklagend wütet Klingsor über seine „Furchtbare Not!" In der Person des Gurnemanz und außerdem durch seine Schilderung sehen wir die ganze „macht- und führerlose Ritterschaft" versiechen, und wir hören ihre bittere Klage: „Wehe, wehe! Du Hüter des Grals!" Hierdurch breitet sich aber das Bild des Leidens über die ganze Welt aus; denn „wann's in Gefahr der Hilfe gilt", können die Templeisen nicht mehr den Gläubigen, den Bedrängten, den Guten mit ihrem starken Arm beistehen, da „bleich und elend die Ritter umherwanken" — — — Und so erfüllt Klage die gesamte Natur: selbst die holden, unbewußt unschuldigen Blumenmädchen treten mit dem Rufe: „Wehe, wehe!" auf und scheiden mit den Worten: „O weh, der Pein!" Und der treue Schwan, der „sein Weibchen zu suchen aufflog, mit ihm zu kreisen über dem See", sinkt zu Boden, von dem tödlichen Pfeil getroffen. Sicherlich, wenn Mitleiden zu erregen die Absicht der tragischen Bühne ist, so wird diese Absicht durch das was in Parsifal zur Darstellung gebracht wird, also durch das „Schauspiel", in hervorragendem Maße erfüllt. Das Alles ist aber hier nur der Rahmen zu der eigentlichen Handlung. Bereits in den Meistersingern und im Ring des Nibelungen haben wir die Illusion gehabt, als sei schon eine ganz fertige dramatische Handlung da, und dann erst wurde der wahre Held eingeführt, das heißt, dann erst gelangten wir zu der Erkenntnis dessen, was dem Tondichter als die eigentliche Handlung seines Dramas galt. In Parsifal ist nun dieses Verhältnis noch durchsichtiger; denn Parsifal, der Held, steht gewissermaßen außerhalb der Mitleid erregenden Begebenheiten, und nur ganz am Schlusse verschmilzt sein Lebensdrama mit dem der leidenden Ritterschaft. Die eigentliche, wahre Handlung ist nun die Erregung des Mitleides in Parsifal's Herzen und die Wirkung dieses Mitleides auf sein inneres Seelenleben. Darum darf Parsifal als das „Drama der Dramen" bezeichnet werden: die Mitleiden erregende Bühne stellt hier die ganze Welt dar, und in jedem Akt setzt immer wieder die wahre Handlung erst dann ein, wenn das Mitleiden im Herzen des Helden erregt worden ist.

Die „Allmacht des Willens".

Zu wahrhaft tragischer Größe konnte diese Handlung — ebenso wie jede andere — nur durch die Seelengröße des Helden erhoben werden. In einem Fragment aus der Parsifalzeit schreibt Wagner: „auf die bloße Erhaltung des Schwachen durch den Starken kann es nicht ankommen", und er fügt hinzu: nicht der zu bemitleidende Schwache, sondern der bemitleidende Starke sei das Ziel (vergl. Entwürfe u. s. w., S. 121). Und in der That, was Parsifal auszeichnet, was ihn uns mit Siegfried so nahe verwandt erkennen läßt, ist seine Kraft; wie Siegfried ist auch er ein Held der That. Früher hatte Wagner einen in mancher Beziehung ähnlichen Stoff ganz anders aufgefaßt: es war im Jahre 1856, gerade zwischen dem ersten Entwurf zu Tristan (1854—55) und dem ersten Entwurf zu Parsifal (1857); in jenem Drama, „Die Sieger", dessen Schauplatz das buddhistische Indien war, bewährte sich die Kraft der Helden Ananda und Prakriti, in streng indisch-pessimistischer Weise, durch die Entsagung allein, durch das Gelübde der Keuschheit; auch eine frühere Parsifalskizze soll mit den Worten geschlossen haben:

„Groß ist der Zauber des Begehrens,
Größer ist die Kraft des Entsagens!"

In dem vollendeten Parsifal ist dagegen nirgends von Entsagung die Rede, sondern das Mitleid treibt hier zu Thaten, und durch die Thaten wird erst der Sieg errungen. In Wagner's sämtlichen Dramen giebt es keinen zweiten so wortkargen Helden: im ersten Akt spricht Parsifal fast gar nicht, im dritten wenig, und im zweiten (wo seine angebliche Redseligkeit immer wieder den Kritikern Schmerz verursacht) besteht seine Rolle aus knapp einhundert Versen, von denen sehr viele ein einziges Wort oder zwei bis vier Worte im ganzen zählen; für Parsifal ist leben: handeln. — Wie sehr der Wille, d. h. der Drang zur That, ihn beherrscht, das sehen wir gleich zu Beginn des Dramas: seinen Bogen hat er „sich selbst geschaffen" (wie Siegfried sein Schwert); ausgezogen ist er aus der „seligen Öde", wo er mit seiner Mutter lebte, um in der Welt sich herumzuschlagen; seine Freude ist, „gegen Wild und große Männer" zu kämpfen, die „rauhen Adler" trifft er im Fluge und von Kundry erfahren wir, daß „die Schächer und Riesen, Alle seine Kraft fürchten"; seiner Mutter hat er vor lauter Lust am Dasein vergessen; den Boten, der ihren Tod meldet, will er erwürgen; die Ritter aus Klingsor's Zauberschloß treibt der Waffenlose zu Kreuze. So ist der Held von Wagner's letztem Drama beschaffen: ein äußerlich rauher (aber natürlich nicht „roher", denn diese Eigenschaft ist eine Errungenschaft der Zivilisation), kampflustiger, thatenfroher Held, bei dem ein unbändiger, stürmischer Wille zunächst der auffallendste Charakterzug ist.

Es ist sehr nötig, mit Nachdruck hierauf zu verweisen, denn trotz der durchsichtig klaren Exposition, ist gerade Parsifal's Charakter häufig das Opfer der unglaublichsten Mißverständnisse: zum Teil vielleicht, weil die äußeren Thaten, die Kämpfe u. s. w., in dem Wort-Tondrama — wie wir wissen — nicht zur Darstellung gelangen können, folglich auch hier nicht gelangt sind, sondern nur die Momente inneren Kampfes, nur die Höhepunkte des Seelenlebens, zum Teil, weil es nach der naiven Auffassung zahlreicher Männer weniger Charakter beweist, aus den Armen der Sinnenlust zu fliehen und einer ganzen Menschheit zu Hilfe zu eilen, als von beidem das Gegenteil zu thun: das eine nennen sie „willenlose Dumpfheit" (sic!), das andere „ungestüme Energie". Und doch hatten auch die früheren Dichter die Reinheit der sinnlichen Empfindungen als einen notwendigen Bestandteil dieses Parsifal-Charakters erkannt; man erinnere sich z. B., wie bezaubernd Wolfram von Eschenbach die mädchenhafte Keuschheit des vielerprobten, sieggekrönten Helden malt (vergl. die Verse 6050 u. Fg.). Bei Wagner hat aber dieser hervorstechende Charakterzug eine hohe dramatische Bedeutung erlangt. Wo man in diesem ganzen Werke eine Spur

von monastischen Keuschheitsgelübden (außer etwa bei Klingsor, „dem Bösen über den Bergen") entdecken will, ist unerfindlich: Titurel, „der heil'ge Held", ist des Amfortas leiblicher Vater, Parsifal ist der Vater Lohengrin's.[1]) Dagegen hat das Volk von jeher gewußt, daß die Jungfräulichkeit nicht allein moralischen, sondern auch psychologischen und physiologischen Wert besitzt; es hat namentlich recht gut eingesehen, daß gerade an diesem bestimmten Punkte das Moralische vom Physischen gar nicht zu trennen ist. Daß nur ein jungfräulicher Held den Drachen erschlagen könne, ist ein alter Zug der Sage und kehrt selbst in den fernstliegenden Volkserzählungen wieder, wie in dem chinesischen Aladdin, wo nicht der Zauberer, sondern nur ein unschuldiger Jüngling den Schatz heben darf. Wagner's Siegfried hat noch niemals ein Weib auch nur gesehen, als er Fafner erschlägt. Ehe Siegfried aber in die Welt zieht, ist Brünnhilde inzwischen sein Weib geworden: den jungfräulichen Siegfried hatte selbst die schlaueste List des weisen Mime nicht irre führen können, damals hatte er die warnende Stimme des Vögleins auf dem Zweige verstanden;[2]) der spätere Siegfried dagegen wird von sinnlichen Gelüsten irregeführt und trinkt ahnungslos den Vergessenheitstrank. Wie Siegfried dem Ungeheuer, so tritt nun der jungfräuliche Parsifal der „Ur-Teufelin", der „Höllen-Rose" entgegen und besiegt sie. Daß einzig die durch keinen Sinnengenuß verletzte, noch jungfräulich ungebeugte Kraft hierzu ausreichen konnte, ist klar; namentlich aber im Hinblick auf den weiteren Zusammenhang des Dramas: denn der Schmerz, der thatsächliche, physische Schmerz, den Parsifal durch Kundry's Umarmung empfindet, ist es, der das Bild des leidenden Amfortas plötzlich vor seine Augen heraufbeschwört — und diesen Schmerz konnte nur ein Unschuldiger, ein „reiner Thor", nicht aber ein erfahrener Mann empfinden.[3])

Die Heftigkeit nun mit der Parsifal den Schmerz empfindet, und die unbeugsame Energie, mit welcher er, allen Verführungsversuchen zum Trotz, aus dem Bannkreise „der bösen Lust" flieht, ist uns — unter anderem — eine Bürgschaft nicht nur für seine Reinheit sondern auch für seine große, physische *Kraft* und für die ungebändigte Gewalt seines *Willens*. Wie bei allen Thatenhelden, sind Parsifal's Entschlüsse immer plötzlich und werden bis in ihre äußersten Konsequenzen sofort erkannt und verfolgt; nicht schnell genug kann er das Ziel erreichen: kaum hat er im ersten Akt den Schwan erschossen und sich gebrüstet: „Im Fluge treff' ich was fliegt", da zerbricht er schon seinen Bogen und schleudert seine Pfeile weit von sich; kaum hat er vertrauensvoll das schmerzgebeugte Haupt auf Kundry's Kniee gelegt und den Kuß von ihren Lippen empfangen, da stößt er sie „heftig" von sich und ruft mit höchster Kraft: „Verderberin! Weiche von mir!" — Will man also Buddhismus um jeden Preis hier entdecken, so kann das nur insofern gelten, als die vier ersten Regeln der „heiligen Wahrheit von dem Wege zur Aufhebung des Leidens" nach Buddha lauten: „rechtes *Glauben*, rechtes *Entschließen*, rechtes *Wort* und rechte *That*".[4])

Ist nun die ungestüme Macht des Willens dasjenige, was uns an Wagner's Parsifal zunächst auffällt, so wird hierdurch doch mehr nur das Äußere seiner Erscheinung

Die geniale Wirkungsart.

[1]) Den Helden der prinzipiellen Keuschheit hatte Wagner in der buddhistischen Legende gefunden; er wandte sich aber sehr bald von ihm ab, wie wir sahen.

[2]) „Mich dünkt, meine Mutter singt zu mir!" hieß es in der ersten, 1853er Ausgabe des Nibelungenringes, S 102.

[3]) Bei dem Unverständnis, welchem dieser einfache Vorgang bei einem großen Teil der Berichterstatter aller Nationen begegnet, wäre man versucht, anzunehmen, daß wir heute moralisch noch tiefer als die Franzosen der Régence gesunken sind. Selbst der lascive Chevalier de Faublas berichtet von dem brennenden Schmerz, den er empfand, als die Marquise de B. zum erstenmale die Hände um seinen Hals wand, und er beschreibt seine verzweifelten Versuche, sich ihren Armen zu entwinden!

[4]) Vergl. Oldenberg: Buddha, 2. Aufl., S. 139.

erkannt: es ist gewissermaßen das Rohmaterial, über das Parsifal verfügt, es ist die auch bei ihm gewöhnlich nur latent liegende Kraft, die uns im Drama an einer oder zwei Stellen vorgeführt wird, damit wir die Psychologie dieses heftigen und zugleich stämmigen Charakters vollkommen begreifen und die ungeheure Intensität der bestimmenden Eindrücke auf seine Seele somit verstehen und mitempfinden. Eine sehr tiefe Bemerkung Schopenhauer's wird uns dazu verhelfen, von dieser „Rinde" der Seele in das Mark derselben einzudringen. Der Philosoph schreibt: „Der Wille ist objektiv betrachtet ein Thor, subjektiv ein Wahn".[1]) Auch Parsifal ist zunächst, objektiv betrachtet, ein Thor, als wäre er schlechthin der personifizierte „Wille"; subjektiv ist aber das Auffallendste an ihm die Macht, welche Wahnvorstellungen über sein Gemüt gewinnen. Psychologisch ist das jedenfalls vollkommen richtig. Ob wir solche Gestalten wie Napoleon und Alexander uns vor Augen rufen oder ihre Antipoden, Buddha und Franziskus von Assisi, immer muß der abnorm entwickelte, Völker beherrschende oder Zeiten umgestaltende Wille mit einer ebenso abnorm entwickelten Gabe — die man recht wohl als die der Wahnvorstellungen bezeichnen kann — verbunden sein, damit der Wille auch Großes leiste. Der bloße Wille ist blind; er rennt sich den Kopf gegen die erste Wand ein; ein starker Wille ohne große Intelligenz und namentlich ohne entwickelte Anschauungskraft ist Eigensinn, weiter nichts, die „asinorum virtus". Nun kann aber diese Anschauungskraft nach sehr verschiedenen Richtungen entwickelt sein, wie die soeben genannten Beispiele zur Genüge darthun; bei Parsifal kann man sie wohl nicht anders und nicht besser bezeichnen, als durch das Prädikat „genial". — Goethe giebt irgendwo eine Tabelle der „neun möglichen Wirkungsarten": die unterste ist die zufällige, die oberste die geniale. Die Wirkung, die Parsifal um sich verbreitet, die Art, Werke zu wirken, die ihm von seiner Natur bestimmt ist, ist die geniale: sie bewährt sich als solche dadurch, daß er nicht allein Anschauungskraft besitzt, sondern daß die Intuition bei ihm die Reflexion stets überwiegt und namentlich auch dadurch, daß er überall das gegebene Einzelne durchschaut und ein dahinter liegendes Ewiges erblickt. Der Wahnsinnige erblickt etwas anderes an Stelle des wirklich Vorhandenen: ein Grashalm dünkt ihn eine Rose, sein eigenes Gesicht im Spiegel, der Mond; das Genie dagegen lebt wohl ebenfalls in einer andern Welt, nicht dadurch aber, daß seine Vision verzerrt wäre, sondern dadurch, daß er mehr sieht als ein Anderer, und daß infolge dieses schärferen Blickes er namentlich eines umfassenden Zusammenhanges zwischen den weitest abliegenden Phänomenen der Natur unmittelbar gewahr wird.[2]) Die „geniale Wirkung" erzeugt eben Einheit. Wie Leibniz sagt: „Je größer eine Kraft, je mehr zeigt sich dabei: Viel aus einem und in einem". Diese Art der Anschauung ist aber, im Gegensatz zur gedankenreichen, philosophischen, die künstlerische, geniale. Und sagt Wagner von der edelsten Kunst, ihr Ziel sei: „an die Stelle des Ernstes des Lebens tretend, dem Menschen die Wirklichkeit wohlthätig in den Wahn aufzulösen, in welchem sie selbst, die ernste Wirklichkeit, uns endlich wiederum nur als Wahn erscheint" (Über Staat und Religion, VIII, 37), — so sind diese Worte eine genaue Beschreibung der intellektuellen Beschaffenheit Parsifal's. Er ist nicht der „Kunst schaffende", wohl aber der „Kunst lebende" Mensch: ein Zustand nach dem der Meister nicht selten in seinen früheren Briefen voll Sehnsucht, wie nach der Verheißung einer schöneren Zukunft ausschaute

[1]) Schopenhauer: Sämtliche Werke, III, 407.

[2]) Was sich das Publikum heutzutage von einer Afterwissenschaft bieten läßt, ist unglaublich. Weil einige geniale Männer an Krämpfen gelitten haben, lehrt Professor Lombroso, das Genie sei eine Art Nebenerscheinung der Epilepsie! Und in ähnlicher Art bringt er Genie und Wahnsinn unter einen Hut, wobei er die eine Kleinigkeit übersieht, daß, was das Genie von allen anderen Menschen und in allererster Reihe vom Wahnsinnigen spezifisch unterscheidet, seine abnorm entwickelte Besonnenheit ist!

(vergl. z. B. U. 147). Oft pflegt man Wagner mit seinen verschiedenen Helden zu vergleichen, als hätte er sich in ihnen verkörpert (zumeist mit Tannhäuser, einige besonders phantasievolle Kommentatoren sogar mit Walther von Stolzing!); darauf muß jedoch entgegnet werden, daß Rienzi vom Genie doch mehr nur den Adel, Tannhäuser das Temperament, Lohengrin das Gemüt, Tristan die verzehrende Leidenschaftlichkeit, Wotan das unergründlich tiefe Denken, Hans Sachs das unermeßlich weite Herz besitzt. Parsifal dagegen ist ein Genie! Er ist es durch die unbeugsame Kraft seines Willens, verbunden mit seiner besonderen Gabe, die Wirklichkeit als ein „Weltenwahnsumnachten" zu erkennen, es zu durchschauen und nun, in einem eigenen Wahngebilde, die tieferliegende Wahrheit zu erfassen, um, von ihrem Lichte geführt, Thaten siegreich zu vollbringen, deren Ausführbarkeit sonst jedem unmöglich dünken müßte. Insofern birgt ein Vergleich zwischen Wagner und Parsifal mehr Wahrheit als jeder andere; wenngleich solchen Betrachtungen gewiß kein allzugroßer Wert beizumessen ist.

Der Held als Sieger.

Wer sich gern an der Hand eines Führers über die höchst bemerkenswerte und in der Geschichte des Dramas ganz neue Art, in welcher in Parsifal die Handlung durchgeführt wird, orientieren will, den verweise ich auf mein „Drama Richard Wagner's", wo ich diesen Gegenstand so eingehend behandelt habe, daß ich nur wenig Neues hinzufügen und folglich mich nur selber wiederholen könnte. Hier, wie bei den früheren Dramen aus der zweiten Lebenshälfte, besteht das Wesentliche darin, daß die Handlung eine ganz innere ist. Der unentbehrliche, fest-bestimmte Mittelpunkt ist der Gral: er ist ja das sichtbare Symbol, welches die Vorgänge in Parsifal's Herzen und die Vorgänge in der Umgebung miteinander verknüpft. Indem der Held als stummer Zuschauer der Szene im Gralstempel beiwohnt, indem er die Klagen des Amfortas und die Gesänge vernimmt, die von Glaube, Liebe und Hoffnung sagen, indem er des Segens teilhaftig wird, das göttliche Gefäß enthüllt erschauen zu dürfen und die gottgestärkten Ritter den Bruderkuß austauschen zu sehen, empfängt er die für sein ferneres Leben bestimmenden Eindrücke; zugleich ist hierdurch auch die Einheit der Musik gegeben und die Möglichkeit, die Töne, die zunächst das Bild gleichsam nur umranken (die Klagelaute des Amfortas, die Gesänge im Gralstempel u. s. w.), zu der Sprache zu gestalten, welche uns die Vorgänge in Parsifal's innerstem Herzen offenbart. Das eigentliche, wahre Drama sind nun diese Vorgänge — oder vielmehr ist dieser eine Vorgang: die allmähliche Entwickelung des Thoren, der blindlings seinem ungestümen Willen folgte, zu dem vollbewußten Manne, der sich zur Erfüllung einer höchsten Aufgabe bestimmt erkennt, der seinen Willen in den Dienst dieses Höchsten bändigt und mit Hilfe dieser geläuterten Willenskraft zahllose Nöten überwindet, „Kämpfe und Streite" besteht, um zuletzt — als der stärkste aller Helden — gekrönt zu werden. Von der Impotenz willensschwacher Keuschlinge ist wahrlich hier nichts zu spüren! In Parsifal, dem Werk seiner letzten dreißig Lebensjahre, hat der Meister das vollbracht, was dem Wortdrama ewig versagt bleiben mußte: er hat einen tragischen Helden geschaffen, der als Sieger aus dem Lebenskampf hervorgeht.

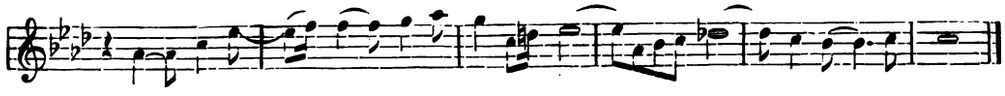
Wolfram's Parzival.

Einen Vergleich mit dem gereimten Roman Wolfram's von Eschenbach (häufig, aber allzu euphemistisch, „Epos" genannt) werde ich nicht anstellen. Das bei Gelegenheit des Tristan Ausgeführte, gilt auch hier. In seiner allererstes Schaffenszeit hat Wagner Romane (Gozzi, Bulwer, Shakespeare's dramatisierten Roman „Maß für Maß") als Unterlage für seine dramatischen Gestaltungen benutzt; später nicht; warum nicht, hat er im zweiten Teil von „Oper und Drama" ausführlich dargelegt. Viele wollen Wolfram's Gestaltung dieser aus Frankreich und aus dem Orient stammenden Sage schöner als die Wagner's finden; es dürften aber verhältnismäßig wenige die fünfundzwanzigtausend Verse Wolfram's überhaupt durchgelesen haben; man begreift auch gar nicht, wie Leute

das fertig bringen sollten, denen die fünfunddreißig Minuten währende Szene zwischen Parsifal und Kundry schon zu lang vorkommt. Und wer in allem Ernste Wolfram's Beschreibung der Speisung durch den Gral

„Wonach einer bot die Hand,
Da er alles stehen fand:
Speise warm, Speise kalt,
Speise neu und wieder alt,
Fisch und Fleisch, Wild und Zahm — — — —"

schöner findet als Wagner's



mit dem läßt sich nicht rechten.

Religiöse Deutungen.

Noch weniger Veranlassung finde ich, auf das Ethische und Religiöse, das man als die Tendenz des Parsifal hinzustellen bestrebt ist, mich näher einzulassen. In seinem Aufsatze „Über das Wiener Hof-Operntheater" (VII, 376), erwähnt Wagner die bekannten Worte Kaiser Joseph's II.: „Das Theater soll zur Veredelung der Sitten und des Geschmackes der Nation beitragen", und macht dazu die folgende Bemerkung: „Für die praktische Anwendung würde dieser Satz vielleicht noch bestimmter so formuliert werden müssen: es solle durch Veredelung des Geschmackes auf die Hebung der Sitten der Nation gewirkt werden. Denn offenbar kann die Kunst nur durch das Medium der Geschmacksbildung auf die Sittlichkeit wirken, nicht unmittelbar". Diese Worte gelten auch für Parsifal. Parsifal ist keine Sittenlehre, oder gar Religionslehre, sondern die künstlerische Darstellung eines großen, und im edelsten, stolzesten Sinne des Wortes religiösen Charakters. Gedenken wir der Mahnung Herder's: „Der Kunstgeschmack kann ebenso leicht weggebetet als wegstudiert werden; einmal vertrieben kommt er selten oder spät wieder". — Nur eine Bemerkung dürfte in dieser Beziehung nicht unwichtig dünken: in Parsifal — wie in Tannhäuser — genießt der Autor des Vorteils, der den griechischen Dichtern so sehr zu statten kam, daß er sich nämlich an allgemein bekannte,

Dekoration aus Parsifal, von Paul Joukowsky.

in uns noch lebendige, mythisch-religiöse Vorstellungen wendet. Der klassischen Einfachheit des Dramas gereicht dieser Umstand zu großem Vorteil. — Im übrigen ist aber auf das was ich früher bemerkt habe, hinzuweisen: daß in Parsifal, Wagner das Dogmatische und Historisch-Christliche seines Jesus von Nazareth gänzlich entfernt und das Ethisch-Tendenziöse seines Entwurfes Die Sieger bis auf die letzte Spur vertilgt hat.

Von tieferem und rein künstlerischem Interesse dürfte es dagegen sein, jetzt, wo die vier großen Dramen aus der Periode von Wagner's bewußtem Schaffen in einer neuen Kunstform vor uns liegen, uns volle Klarheit über den neuen Begriff der Handlung zu verschaffen, der in diesen Werken uns enthüllt wird. Offenbar ist das nicht bloß von ästhetischem, sondern geradezu von „biographischem" Interesse, da dieses Erfassen des innersten Kernes nicht das hervorragendste Merkmal von Wagner's Werken sein könnte, wäre es nicht ein über Alles charakteristisches Kennzeichen seines eigenen Intellektes. Der neue Begriff von dramatischer Handlung.

Ein vergleichender Rückblick ist hier nötig.[1])

Wie sehr auch von jeher das Ziel der edelsten, dramatischen Dichtung auf die Kundgebung innerer Seelenvorgänge gerichtet war, so konnten dieselben doch nie unmittelbar, sondern immer nur mittelbar — durch die Bewegungen des Körpers und durch die Bewegungen des Verstandes — zur Darstellung gebracht werden. In dem Drama Wagner's nun — das ich kurzweg als „das deutsche Drama" zu bezeichnen vorschlage, so sehr entspricht es und entspringt es dem innersten Bedürfnis des deutschen Geistes und Gemütes — im Drama Wagner's kommt nun zu den Bewegungen des Körpers und des Verstandes die unmittelbare Kundgebung der Bewegungen der Seele: durch die Musik.

Welche tiefe, für uns Modernen fast unerfaßliche Bedeutung die Musik für das ganze Leben der Griechen besaß, ist bekannt: Musik und Gymnastik waren zu dieser Blütezeit der Kunst die Grundlage aller Bildung. In seinem „Beethoven" führt Wagner aus: „Uns muß es dünken, daß die Musik der Hellenen die Welt der Erscheinung selbst innig durchdrang, und mit den Gesetzen ihrer Wahrnehmbarkeit sich verschmolz. Die Zahlen des Pythagoras sind gewiß nur aus der Musik lebendig zu verstehen; nach den Gesetzen der Eurhythmie baute der Architekt, nach denen der Harmonie erfaßte der Bildner die menschliche Gestalt; die Regeln der Melodik machten den Dichter zum Sänger, und aus dem Chorgesange projicierte sich das Drama auf die Bühne" (IX, 145). Eine musikalische Atmosphäre umgab also das ganze griechische Leben, und wir dürfen nicht zweifeln, daß auch im Drama, und abgesehen von dem nie hoch genug anzuschlagenden Einfluß der Musik auf die Versbildung überhaupt, dem Gesang keine unbedeutende Rolle zufiel, namentlich für die Erweckung einer feierlich-religiösen Stimmung, aber auch für die Hinleitung auf kriegerische oder heitere oder schauerliche Empfindungen. Der ganze Aufbau des griechischen Dramas zeugt uns aber dafür, daß in ihm die Musik keinen eigentlich künstlerisch-konstruktiven Bestandteil bildete. Der unentwickelte Zustand der Tonsprache neben der hohen Vollkommenheit der Wortsprache genügt auch, um die Unmöglichkeit einer näheren Beteiligung der Musik an der Verwirklichung der eigentlichen

[1]) Die folgende Ausführung ist zum Teil in wörtlicher Anlehnung an mein „Drama Richard Wagner's" verfaßt, S. 69 fg.

dramatischen Absicht ohne weiteres begreiflich zu machen. — Auch dem Gesicht fiel aber in ähnlicher Weise eine nur ganz allgemeine, Stimmung-erweckende Rolle zu. Die auf hohem Kothurn, übermenschlich groß daherschreitende Gestalt, der weithin sichtbare Ausdruck der unbeweglichen Maske sind gewiß auf den naiv empfänglichen Zuschauer nicht ohne Wirkung geblieben; aber wiederum handelt es sich um ein ganz Allgemeines, nicht um einen organisch-lebendigen, sich fortentwickelnden Bestandteil des künstlerischen Ausdruckes. — Gesicht und Gehör dienen folglich im griechischen Drama nur Wirkungen, die gewissermaßen nebenherlaufen und den Eindruck des Ganzen erhöhen sollen. Das eigentliche Kunstwerk wendet sich ausschließlich an den Verstand. Monologe, Dialoge und Dispute, die Berichte von Augenzeugen bei Handlungen, welche nie auf der Bühne — vor unseren Augen — ausgeführt werden; dazu die Eindrücke, die das Ganze auf die Umstehenden (den Chor) macht: das sind die Elemente, aus denen das griechische Drama sich aufbaut. Immer und überall ist es das Wort, also das Organ des Verstandes, welches einzig und allein uns die Handlung offenbart. Die berückende Schönheit des Wortes, seines einzigen künstlerischen Organes, mußte folglich das Ziel des Dichters sein: durch das Wort allein konnte er hoffen, das Bild vor die Augen des Zuschauers zu zaubern, in das Wort mußte er, so viel nur möglich, jene unvergleichliche, das Unsagbare verkündende Macht der Musik hineinzuheimsen suchen.

Das in Shakespeare seinen Höhepunkt erreichende Drama der Renaissance unterschied sich nun wesentlich dadurch vom antiken Drama, daß es zum Verstande, d. h. also zum Worte, das Auge hinzunahm. An Stelle der Maske, die wechselnden Gesichtszüge; an Stelle des schwerfälligen Kothurnschrittes, die schnelle Bewegung und die — wie ein Blitz in das Innere des Menschenherzens hineinleuchtende — Gebärde; an Stelle der Erzählungen, die vor unseren Augen thatsächlich ausgeführten Szenen. Man wirft ein, Shakespeare's Bühne habe wenig oder keine „Szenerie" besessen? Das ist ganz nebensächlich; als leibhaftiger Mensch bewegte sich der Schauspieler fast mitten unter den Zuschauern, keine Muskelzuckung ging diesen verloren, die gemalte Leinwand im Hintergrund hätte auch perspektivisch bei dieser Anordnung der Bühne wenig Sinn gehabt. Außerdem darf nicht übersehen werden, daß wenn auch die Szenerie als „Dekoration" wenig zu bedeuten hatte, die Kostüme höchst realistisch getreu waren und die Maschinerie (unter Shakespeare's eigenem Antrieb) zu hoher Vollkommenheit sich entwickelte. — Daß durch diese Mitwirkung des Auges, als künstlerisch konstruktiven Organes, der ganze Begriff der „dramatischen Handlung" eine tiefeingreifende Umgestaltung erfuhr, ist offenkundig. Ich habe schon im vorangehenden Kapitel Herder's Wort citiert: „Sophokles und Shakespeare haben als Trauerspieldichter nur den Namen gemein; der Genius ihrer Darstellungen ist ganz verschieden".[1]) Für den Zweck meiner jetzigen Ausführung möchte ich aber nur auf einen einzigen Unterschied zwischen dem antiken Drama und dem Shakespeare's aufmerksam machen: die Hinzunahme des Auges bewirkte eine Verinnerlichung des Dramas. Der Held tritt uns jetzt weit unmittelbarer entgegen; wir schauen ihm nicht allein ins Auge, sondern auch tiefer ins Herz. In dem antiken Drama, wo die äußeren Begebenheiten nur erzählt wurden, wuchs diese sichtbare — und doch nicht gesehene — Handlung dadurch fast zur Hauptsache heran, denn sie benötigte zahlreiche und ergreifende Erzählungen; hier dagegen, wo sie vor unseren Augen vollführt wird, verliert sie an Bedeutung den Seelenvorgängen der sie Ausführenden gegenüber. Immer mehr Platz nehmen diese Seelenvorgänge im Drama ein. Der Begriff „dramatische Handlung" wird hierdurch gleichzeitig erweitert und verinnerlicht. Auf diesem Wege gelangen wir zu einer sehr wichtigen

[1]) Vergl. S. 197.

Einsicht: ohne die Mitwirkung des Auges hätte das Drama niemals die Darstellung solcher Stoffe wie Hamlet und Lear, die schon fast reine Seelentragödien sind, unternehmen können. — Die Bedeutung des Wortes als beschreibenden Ausdrucksmittels hat auch konsequenterweise hier abgenommen; dagegen ist der musikalische Wert der Shakespeare'schen Sprache noch immer ein so großer, daß die Übersetzungen seiner Werke zum Originale sich so verhalten, wie Skelette zu einem blühenden Jüngling.

Richard Wagner nun, der von seinem Verfahren selber sagt, es habe „unseren großen (deutschen) Meistern von je auch nahe gelegen" (VII, 175), nimmt zum Verstand und zum Auge, als künstlerisch-konstruktives Ausdrucksmittel, noch das Ohr hinzu; das heißt also nicht das Ohr bloß als materielles Organ zur Vermittelung der Verstandessprache, sondern den musikalischen Gehörsinn, durch welchen die innersten Seelenbewegungen des Handelnden sich ganz unmittelbar und mit einer Bestimmtheit, welche sich nicht in Worten wiedergeben läßt, der Seele des Lauschenden mitteilen. Um das zu können, mußte natürlich erst die Musik im Laufe der Jahrhunderte eine Ausbildung erfahren haben, durch welche ihre Ausdrucks- und Biegungsfähigkeit sie auf die selbe Stufe wie die Wortsprache stellte, namentlich mußte sie — um für das Drama tauglich zu werden — eine unbeschränkte Beweglichkeit erlangen. „Die Erfindung der modernen Musik", schreibt der Meister „ist, dank den einzig großen deutschen Meistern, das letzt ermöglichende Element der Geburt einer dramatischen Kunst geworden, von deren Ausdruck und Wirkung der Grieche noch keine Ahnung haben konnte. Jede Möglichkeit ist gewonnen, das Höchste zu erreichen" (Deutsche Kunst und deutsche Politik, VIII, 86). War nun der dramatische Dichter, durch die künstlerische Mitbethätigung des Auges, im stande gewesen, einen Hamlet als vollendet schöne Handlung zu gestalten — was dem bloßen Verstandesdrama der Griechen nie hätte gelingen können — so hat Wagner in ähnlicher Weise einen Schritt über den Dichter des Hamlet hinausgethan. Zu dem widerspiegelnden, schildernden Verstande, zu dem unmittelbar überzeugenden Auge hat er die Offenbarungen der Musik aus der unsichtbaren Welt des inneren Menschen hinzugenommen. Hierdurch hat sich aber wohl doch mehr als ein bloßer „Fortschritt" vollzogen; das Drama hat nunmehr jene Sprache gewonnen, die wir es von allem Anfang an zu erlangen bemüht sehen. Denn immer war das Unnennbare, das Unsagbare, des Dramas Ziel gewesen; immer hatten seine Schöpfer erkannt: „In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten darnach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen"; wie sollten sie aber schweigen? War doch das Wort für sie ein unentbehrliches Verständigungsmittel. Selbst noch mit seinem letzten Atemzug muß Hamlet sprechen; sonst wüßten wir nichts mehr von ihm; mit einem tiefen Seufzer letzter Erlösung flüstert er: „Der Rest ist Schweigen". Dieses Verschwiegene nun — welches aber das Tiefste, Ewigste, Wahrste, was aus der Menschenbrust hervorquillt in sich birgt — dieser „Rest" ist es, den „der Musiker zum hellen Ertönen bringt", — denn ihm steht eine neue Sprache zur Verfügung, „eine Sprache, in der das Schrankenloseste sich nun mit unmißverständlichster Bestimmtheit aussprechen kann". Und man wähne nicht, die Musik könne das allein und aus eigenen Kräften vollbringen; das kann sie nicht (vergl. Kunstlehre, S. 190). Wagner wußte das von allem Anfang an; nie hat seine musikalische Gestaltung der Wortsprache und des szenischen Bildes entraten zu können gewähnt; nur im Drama kann die Musik Gestalt werden, nur im Drama kann sie aus dem Reich der Willkür in das Reich der Notwendigkeit treten; dieses höchste menschliche Kunstwerk: das Drama, war darum auch stets sein Ziel. Gerade weil er ein so großer Musiker war, mußte er das Drama wollen. Wie das Sophokleische, so sollte auch sein Drama die bestimmte, nur mit Hilfe des Verstandes klar zu erfassende Situation zeigen,

und wie das Shakespeare'sche, die bestimmte, individualisierte Gestalt, den bestimmten Vorgang, — zugleich aber sollte mit Beethoven'scher Untrüglichkeit in der „begreiflichen" Situation das Unbegreifliche, in der bestimmten Gestalt, der Mensch, in dem äußeren Vorgang, die wahre, innere Seelenhandlung offenbart werden. Mit ungestümer Macht sollte uns die Musik hinreißen, wie Parsifal von seinem Willen fortgerissen wird, und uns dem Dichter gefügig machen. Das war aber nur ein Erstes, ein Äußerliches, Vorbereitendes. Dann sollte sie uns lehren überall wie Parsifal bis in das Innerste, Verborgenste zu schauen: sie sollte uns lehren, „die Halme, Blüten und Blumen lieblich traut zu uns sprechen" zu hören, uns lehren, im eigenen Schmerz den Schmerz „der Brüder in grausen Nöten" zu erkennen, in der eigenen Klage „die Gottesklage" zu vernehmen. Wiederum ward, wie früher beim Shakespeare'schen Drama im Verhältnis zum griechischen, jetzt im Verhältnis zum Shakespeare'schen, der Begriff der dramatischen Handlung hierdurch zugleich verinnerlicht und verallgemeinert: verinnerlicht, weil der Ton das einzige Medium ist, mit dem wir in das unsichtbare Innere hineindringen können, verallgemeinert, weil die Musik nie dem Speziellen, Individuellen gilt, sondern dem Allgemeinen, so daß ihre Mitwirkung uns das Bühnenbild unmittelbar als Gleichnis empfinden läßt und es, ohne jegliche Reflexion unsrerseits, zu der Würde eines etwas Unendliches in sich fassenden Symbols erhebt.

Wagner konnte also — und er konnte nicht bloß, er mußte — Handlungen zur verständnisvollsten, überzeugendsten Darstellung bringen, an die ein Sophokles und ein Shakespeare sich niemals hätten heranwagen können. In den Meistersingern sahen wir eine ergreifende Handlung fast ganz wortlos, allein durch die beredte Sprache der Musik (in Verbindung mit den sichtbaren Vorgängen) in ihrer ganzen Entwicklung uns vorgeführt werden; im Ring des Nibelungen konnte die Handlung in die Seele eines übermenschlichen Helden gelegt, dadurch weltumfassend gestaltet und der notwendige tragische Fortgang von einer Generation zur anderen verfolgt werden, ohne daß die formale Einheit im geringsten darunter zu leiden gehabt hätte, im Gegenteil, indem sie immer mächtiger und bestimmter das ungeheure Ganze durchdrang; in Tristan und Isolde durften die Helden schon im ersten Akt für die umgebende Welt ersterben, so daß fast nur noch jenes „intimste Zentrum der Welt", das Bewußtsein des eigenen Selbst, übrig blieb, in welchem nun die verzehrendste Handlung sich durch zwei Akte hindurch vollzog; in Parsifal schließlich ist wieder dem Auge (wie in den Meistersingern) und dem Verstande (wie im Tristan) eine Hauptrolle zugewiesen, indem aber hier Bild und Wort in das Herz des Helden hineindringen, erfahren sie eine zunehmende Verklärung, und wir werden durch das plastische Bühnenbild der von Parsifal empfangenen Eindrücke, verbunden mit der Zaubermacht des alles Unausgesprochene seines Herzens offenbarenden Tones, dahin geführt, selber die Welt durch das Auge des Genies zu erblicken.

Das sind die Tiefen, zu denen uns Wagner's Kunstwerke hinführen; das ist sein Begriff von Handlung.

Richard Wagner.

Ehe ich dieses Kapitel schließe, möchte ich in wenigen Worten das Hauptergebnis desselben in seiner Beziehung auf das Thema dieses Buches — Richard Wagner — zusammenfassen.

Bei einer gerechten, unbeeinflußten Betrachtung von Wagner's gesamtem dramatischen Schaffen, werden wir uns der Einsicht nicht verschließen können, daß — ähnlich wie das griechische Drama in Sophokles, das spanische in Calderon, das englische in

Shakespeare — das deutsche Drama in Wagner einen Höhepunkt erreicht hat. Hiermit will ich nicht den Bayreuther Meister *über* die anderen großen deutschen Dichter in Worten und in Tönen stellen; jedes überragende Genie steht allein und entzieht sich der vergleichenden Wertschätzung. In der Geschichte eines Volkes kommt aber eine Zeit, wo Alles, was die Eigenartigkeit seiner Seele ausmacht, sich ausgebildet, und wo es auch nach und nach sich die Werkzeuge geschaffen hat, die zur vollendeten Kundgebung dieser besonderen Seele vonnöten sind. Diese *Angemessenheit des Ausdruckes* kommt aber nur allmählich zu stande, weil erst allerhand technische Probleme durch ungezählte

Richard Wagner 1878.
Nach einer photographischen Aufnahme von A. v. Groß.

Versuche gelöst werden müssen (Versuche, die im Grunde alle aus der Sehnsucht jener selben nach Ausdruck ringenden Seele hervorgehen) und auch weil die geschichtliche Entwickelung des Volkes erst eine bestimmte, hohe Reife erlangt haben muß, ehe sie die Blüten ihrer ureigensten Kunst tragen kann. Bis zu Richard Wagner hat nun die höchste Kunst, nämlich die dramatische, in Deutschland keine ganz originelle, ganz aus ihrem eigenen Bedürfnis entsprungene und zugleich ihrem *ganzen* eigenen Bedürfnis entsprechende Form hervorgebracht: das recitierte Drama lehnte an das englische oder griechische an, das lyrische Drama (wo es überhaupt ernst zu nehmen war) an das italienische oder französische.[1]) Alle großen Deutschen haben die Notwendigkeit einer neuen, dem deutschen Gemüt genau entsprechenden Form gefühlt, sie haben den Mangel dieses „deutschen Dramas" schmerzlich empfunden. Manche haben auch genau gewußt, daß dieses „deutsche Drama" nur durch die Verschmelzung des reichsten lyrischen Gefühlsausdruckes mit un-

[1]) Hier sagt Anlehnung sogar zu wenig, denn solche Genies wie Händel, Mozart und Gluck schufen thatsächlich italienische und französische Werke, die nur auf dem gänzlich entstellenden Wege der Übersetzung dem deutschen Volke überhaupt bekannt werden konnten.

beſchränkter Gedankentiefe — alſo durch die Verſchmelzung von Ton und Wort — würde entſtehen können; ja, kurz nach Wagner's Geburt ſehen wir Männer wie Hoffmann und Weber das Problem genau dort angreifen, wo es mit Hoffnung auf Erfolg angefaßt werden mußte. Es war alſo Alles bereit: der „deutſche Shakeſpeare", der bühnengewaltige Beethoven brauchte nur aufzutreten, und das langerſehnte Drama war da.

Richard Wagner's Dramen bezeichnen ſomit einen Gipfelpunkt; das kann nicht bezweifelt werden. Ob wir mehrere „Wagner" erleben werden? Ob des Meiſters Behauptung, „in dieſem Drama würde ewig neu zu erfinden ſein", ſich durch eine Reihe „neuerfundener" Meiſterwerke anderer Dichter bewahrheiten wird? Die Erfahrungen der Geſchichte laſſen es kaum erwarten. Am hoffnungsvollſten geſtaltet ſich die Ausſicht, wenn wir uns mit Schiller und Wagner dazu bringen können, an eine neue, künſtleriſche Geſtaltung der menſchlichen Geſellſchaft zu glauben — an eine Regeneration, aus der jene unvergleichliche „gemeinſame Kunſt" hervorgehen würde. Daß gerade die deutſchen Künſtler das erſehnt haben, daß ſie nicht ſtolz auf ihre Sonderſtellung, ſondern unglücklich darüber waren, daß ſie wie Wagner's Lohengrin „aus der Höhe nach der Tiefe ſich ſehnten" — — — das iſt wohl ſehr bezeichnend für die deutſche Eigenart. Vielleicht hat aber auch die unendliche Sehnſucht nach „Verſtandenſein durch die Liebe" (IV, 362) dieſe großen deutſchen Männer zu Hoffnungen verleitet, welche ſich als nicht minder eitel erweiſen werden als die Lohengrin's? Gleichviel! Wie der Meiſter in einem Fragment ſchreibt: „Es geahnt, erſchaut, gewollt zu haben, das mögliche „Es könnte!" — genügend: zu was der Beſitz? Der ſchwindet." Außerdem ſtehen Wagner's Kunſtwerke in keinerlei Abhängigkeit von ſeinen theoretiſchen Lehren und Überzeugungen, ebenſowenig wie von ſeinen politiſchen, philoſophiſchen und regeneratoriſchen Ideen; dieſe haben (wie alles Theoretiſche, Diskurſive) nur relativen Wert, — von jenen gilt dagegen im eminenteſten Maße das Wort Schopenhauer's, das ich in der Einleitung zu dieſem Kapitel anführte: geniale Kunſt ſei überall „am Ziel". Ja, mit den dramatiſchen Werken Richard Wagner's iſt ſogar eine mächtige, jahrhundertelang währende, Dicht- und Tonkunſt umfaſſende Entwickelung „am Ziel".

Anhang.

Übersicht der Werke Richard Wagner's.

Der Übersichtlichkeit wegen habe ich drei Reihen aufgestellt: dichterische Werke, musikalische Werke, dramatische Werke. In einigen Fällen, z. B. beim „Liebesmahl der Apostel", bei dem „Gesang an Weber's Grabe" u. a. ist die Entscheidung, in welche der beiden ersten Reihen sie kommen sollen, ziemlich willkürlich, da Text und Musik, beide, von Wagner sind; ich habe sie jedoch ohne Bedenken zu den rein musikalischen Schöpfungen gestellt. Die reindichterischen Werke, die vom Meister weder veröffentlicht, noch in den bisher von ihm erschienenen Schriften erwähnt werden, sind nicht aufgezählt worden.

Wie überall, so war ich auch hier auf möglichste Vereinfachung bedacht; ich habe nur so viele Zahlen aufgenommen, wie mir zu einem allgemeinen Überblick nötig und nützlich schien; Ortsbezeichnungen habe ich als gänzlich irrelevant möglichst vermieden.

Mit Ausnahme einiger Daten, die auf den Fliegenden Holländer, den Nibelungenring und Parsifal Bezug haben, sind meine Angaben nicht den Originalmanuskripten entnommen, sondern den Briefen Wagner's und den Schriften der Herren Glasenapp, Tappert, Kastner (Wagner-Katalog) und Dannreuther.

Dichterische Werke.

Preisgedicht auf den Tod eines Mitschülers, November 1825. (Damals im Druck erschienen, aber bisher nicht wieder aufgefunden.)
(**Friedrich der Rotbart,** 1848.)
Dem königlichen Freunde, 1864.
Rheingold (Ein kurzes Gedicht), 1869.
Bei der Vollendung des Siegfried, 1869.
Zum 25. August 1870.
An das deutsche Heer vor Paris, Januar 1871.
(**Eine Kapitulation,** Lustspiel in antiker Manier, 1870—71.)

Musikalische Werke.

„Paukenschlagouverture", B-dur, 1830 (?). — Aufgeführt im Hoftheater zu Leipzig im Winter 1830.
Sonate für Klavier, B-dur, 1831. (Bei Breitkopf 1832 erschienen.)
Polonaise für Klavier zu vier Händen, D-dur, 1831. (Mit vorigem zugleich erschienen.)
Fantasie für Klavier in Fis-moll, 1831. (Unveröffentlicht.)
Konzert-Ouverture, D-moll, komponiert 26 September 1831, umgearbeitet 4. November 1831. — Aufgeführt im Leipziger Gewandhaus am 23. Februar 1832.
Beethoven's IX. Symphonie für Klavier für zwei Hände eingerichtet, 1831.

Konzert-Ouverture, C-dur, mit großer Fuge am Schluß, 1831. — Aufgeführt 1832, zuerst in den Euterpe-Konzerten, dann am 30. April 1832 im Gewandhaus.

Sieben Kompositionen zu Goethe's Faust, 1832:

1. Lied der Soldaten.
2. Bauern unter der Linde.
3. Brander's Lied.
4. Lied des Mephistopheles („Es war einmal ein König").
5. Lied des Mephistopheles („Was machst du mir vor Liebchens Thür'").
6. Gesang Gretchens („Meine Ruh' ist hin").
7. Melodram Gretchens („Ach neige, du Schmerzensreiche").

Ouverture zum Trauerspiel „König Enzio", 3. Februar 1832. — Kam als Einführung zu Raupach's Drama im Leipziger Hoftheater häufig zur Aufführung.

Symphonie, C-dur, März 1832. — Aufgeführt in Prag Sommer 1832; im Leipziger Gewandhaus am 10. Januar 1833; in Venedig am 24. Dezember 1882.

Symphonie, E-dur, Sommer 1834. (Fragment.)

Neujahrskantate, Dezember 1834. — Aufgeführt am Sylvesterabend (?) 1834—35 in Magdeburg.

Ouverture zu Apel's Schauspiel „Columbus", 1835. — Aufgeführt in Magdeburg 1835; später in Riga und Paris.

Musik zu der Zauberposse „Der Berggeist", 1835. (Nach Glasenapp bedarf die Legende, daß Wagner die Musik zu dieser Posse verfaßt habe, der Bestätigung.) — Aufgeführt in Magdeburg 1835.

Ouverture „Polonia", 1836.

Ouverture „Rule Britannia", Ende 1836 oder Anfang 1837. — Aufgeführt in Königsberg März 1837.

Romanze in G-dur Text von Holtei, August 1837. (Einlage zu dem Singspiel „Mary, Max und Michel" von K. Blum.) — Aufgeführt in Riga 1837.

Volkshymne zur Thronbesteigung des Kaiser Nikolaus, November 1837. — In Riga am 21. November 1837 und später öfters aufgeführt.

Der Tannenbaum, Lied in livländischer Tonart (Es-moll), Text von Scheuerlin, 1838.

Les deux Grenadiers, Lied; französischer Text von Heine, 1839.

Drei Romanzen, 1839—40:

1. Dors mon enfant (Text von Victor Hugo).
2. Attente (Text von Victor Hugo).
3. Mignonne (Text von Ronsard).

Les adieux de Maria Stuart. (? nichts weiteres ist von dieser einmal von Wagner erwähnten Komposition bekannt).

Faust-Ouverture, 1839—40, umgearbeitet 1855.

Musik zu einem Vaudeville von Dumanoir „La descente de la Courtille", 1840 (? wie es scheint, nur Fragment).

Kantate, zur Feier der Enthüllung des Standbildes König Friedrich August's, 1843. — Aufgeführt in Dresden am 7. Juni 1843.

Das Liebesmahl der Apostel, biblische Szene für Männerchor und großes Orchester, 1843. — Erste Aufführung bei Gelegenheit des allgemeinen Musikfestes der sächsischen Männergesangvereine in Dresden am 6. Juli 1843.

Gruß seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten, für Männerchor und Orchester, 1844. — Aufgeführt in Dresden am 12. August 1844 bei Gelegenheit der Rückkehr des Königs von Sachsen aus England.

Trauermusik, für die Überführung von C. M. von Weber's Leiche auf deutsche Erde, nach Motiven der Euryanthe, 1844. — Aufgeführt in Dresden am 14. Dezember 1844.

An Weber's Grabe, Gesang nach der Bestattung, Männerchor (Text von Wagner), 1844. — Aufgeführt am 15. Dezember 1844.

Album-Sonate, Es-dur (für Frau Wesendonck), 1853.

Fünf Gedichte

1. Der Engel, Dezember 1857.
2. Schmerzen, Dezember 1857.
3. Träume, Dezember 1857.
4. Stehe still, Februar 1858.
5. Im Treibhaus, Juni 1858.

Album-Blatt, C-dur (für Frau Fürstin Metternich), 1861.

Huldigungsmarsch (König Ludwig II. von Bayern gewidmet), 1864.
Siegfried-Idyll, 1870.
Kaiser-Marsch, für großes Orchester und Chor, 1871.
Album-Blatt, Es-dur (für Frau Betty Schott), 1875.
Großer Festmarsch zur Eröffnung der hundertjährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Nordamerika, 1876.

Hierzu kämen noch folgende Bearbeitungen:

Palestrina's Stabat Mater, mit Vortragsbezeichnungen eingerichtet, Anfang 1848. — Aufgeführt 8. März 1848.
Gluck's Iphigenie in Aulis, neu übersetzt und bearbeitet, 1846. — Erste Aufführung 22. Februar 1847.
Mozart's Don Juan, zum Teil neu übersetzt und neu eingerichtet, 1850.

Die Klavierauszüge, sowie die zahlreichen Arrangements für verschiedene Instrumente, nach Opern von Donizetti und Halévy, die Richard Wagner in Paris als Lohnarbeit verfertigte, sind dagegen nicht als künstlerische Werke zu betrachten.

Dramatische Werke.

1. Entwürfe, Fragmente und kleinere Gelegenheitsstücke.

Trauerspiele „nach dem Vorbild der Griechen", um 1825 herum. (Unbekannt.)
Großes Trauerspiel, später mit Musik versehen, etwa 1827—1829. (Unbekannt.)
Schäferspiel, etwa 1829. (Unbekannt.)
Szene und Arie (1832?). — Aufgeführt auf dem Leipziger Hoftheater am 22. April 1832. (Vergl. das faksimilierte Programm, S. 36.)
Die Hochzeit, Oper in drei Akten. — Dichtung, Sommer 1832; Komposition begonnen Dezember 1832. — Auf Wunsch seiner Schwester Rosalie vernichtete der Meister die Dichtung und legte die Komposition beiseite.
Allegro zu der Arie des Adolf in Marschner's Vampyr, Text und Musik von Wagner, September 1833. — Diese für seinen Bruder Albert geschriebene Einlage kam in Würzburg häufig zum Vortrag.
Die hohe Braut, große Oper in fünf Akten. — Dichtung entworfen 1836 und an Scribe eingesandt; die Komposition unterblieb. — Später bearbeitete Wagner die Dichtung neu und schenkte sie seinem Freunde Kittl als Textbuch zu seiner Oper „Die Franzosen vor Nizza" (aufgeführt in Prag 1848).
Opfer- und Beschwörungsszene, als Einlage zu einem (unbekannt gebliebenen) Schauspiel, 1837. — Vermutlich zu jener Zeit in Königsberg aufgeführt.
Die glückliche Bärenfamilie, komische Oper in zwei Akten. — Dichtung ausgeführt und Komposition begonnen Anfang 1838. (Fragment.)
Die Sarazenin (Manfred), Oper in fünf Akten. — Erste Skizze der Dichtung 1841; ausführlicher Entwurf 1843; Komposition, soviel bekannt, nie begonnen. — Der ausführliche Entwurf zur Dichtung ist in den Bayreuther Blättern, Jahrg. 1859, S. 1—28, mitgeteilt worden.
Friedrich der Rotbart, Drama in fünf Akten (ohne Musik), 1848. (Wie weit dieser Plan in der Ausführung gediehen war ist mir unbekannt.)
Jesus von Nazareth, 1848. — (Der ausführliche Entwurf ist bei Breitkopf erschienen.)
Wieland der Schmied, 1849. — (Der ausführliche Entwurf ist in Band III der Gesammelten Schriften zum Abdruck gelangt.)
Achilleus, 1849. — ? — (Notizen zu diesem Entwurf enthält der Band „Entwürfe, Gedanken, Fragmente.")
Die Sieger, 1856. — (Eine kurze Skizze zu diesem im buddhistischen Indien spielenden Drama ist in dem Band „Entwürfe, Gedanken, Fragmente" mitgeteilt.)
Eine Kapitulation, Lustspiel in antiker Manier, 1870—71.

2. Dramen.

Die Feen. — Dichtung und Musik, 1833. — Zu Lebzeiten des Meisters nie aufgeführt.
Das Liebesverbot. — Entworfen im Sommer 1834; Dichtung vollendet und Komposition begonnen (?) noch vor Ende desselben Jahres; Partitur vollendet Anfang 1836. — Erste und einzige Aufführung Magdeburg, 29. März 1836.
Rienzi, der Letzte der Tribunen. — Erste Idee — ? —; erste bestimmende Anregung Sommer 1837; ausführlicher Entwurf Sommer 1838; Komposition begonnen am 26. Juli 1838, Partitur vollendet am 19. November 1840. — Erste Aufführung Dresden, 20. Oktober 1842.

Der fliegende Holländer. — Erste Idee Anfang 1838; erster Entwurf als Einakter Mai 1840; ausführliche Dichtung 18. Mai 1841 bis 28. Mai 1841 (betreffs der geringen Abweichungen vom endgültigen Text, vergl. S. 240); Kompositionsentwurf beendet 13. September 1841; Partitur —?— — Erste Aufführung Dresden, 2. Januar 1843.

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. — Erste Anregung 1841; szenischer Entwurf („Venusberg, romantische Oper") und erste musikalische Skizzen Sommer 1842; Dichtung vollendet 22. Mai 1843, Partitur vollendet 13. April 1845 — Erste Aufführung Dresden, 19. Oktober 1845.

Lohengrin. — Erste Anregung Sommer 1841 (in Verbindung mit Tannhäuser); Entwurf der Dichtung Sommer 1845; Partitur begonnen am 9. September 1846, vollendet am 28. August 1847. — Erste Aufführung in Weimar durch Liszt am 28. August 1850.

Die Meistersinger von Nürnberg. — Erster ausführlicher Entwurf Sommer 1845 (in poetischer Verbindung mit dem soeben vollendeten Tannhäuser); Dichtung in wesentlich umgearbeiteter Fassung Winter 1861—1862; Komposition begonnen Frühjahr 1862, Partitur vollendet (nach vielen Unterbrechungen) am 20. Oktober 1867. — Erste Aufführung München, 21. Juni 1868.

Der Ring des Nibelungen. — Daß Wagner bereits im Jahre 1846 mit diesem Stoffe beschäftigt war, geht aus brieflichen Mitteilungen hervor; der ausführliche Prosaentwurf „Der Nibelungen-Mythus als Entwurf zu einem Drama", welcher der Ausdehnung und (in allen Hauptzügen) der Reihenfolge der äußeren Begebenheiten des jetzigen vierteiligen Dramas genau entspricht, ist vom Sommer 1848; der letzte Federzug an der Partitur des vollendeten Werkes wurde im November 1874 gethan.

Die Ausführung begann mit der Dichtung der Schlußkatastrophe jenes umfassenden Entwurfes, nämlich mit der Dichtung zu „Siegfried's Tod" (jetzt „Götterdämmerung"), die am 12. November 1848 begonnen und am 28. November 1848 vollendet wurde; dieser allererste Entwurf enthält die kleine, S. 267, mitgeteilte musikalische Skizze. Dann folgte die Dichtung zu „Der junge Siegfried" (jetzt „Siegfried") im Frühjahr 1851; von der Musik entstanden noch immer nur einzelne Skizzen. Im Herbst 1851 griff Wagner zu seinem ursprünglichen, umfangreicheren Plan vom Jahre 1848 zurück und entwarf den „Ring des Nibelungen, ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend": die Dichtung zu „Die Walküre" war am 1. Juli 1852 vollendet, die zu „Das Rheingold" in den ersten Tagen des November 1852; Mitte Dezember 1852 war „Der junge Siegfried" in der Umarbeitung fertig, bald darauf der ebenfalls in einigen Teilen gänzlich umgearbeitete „Siegfried's Tod". Februar 1853 erschien die vollständige Dichtung „Der Ring des Nibelungen" als Manuskript, in fünfzig Exemplaren für Wagner's Freunde gedruckt; dieser Druck enthält nur geringfügige Abweichungen von dem endgültigen Text; der erste öffentliche Druck der Dichtung erschien 1863 (hier findet man zum erstenmal die Titel „Siegfried" und „Götterdämmerung"). — Die Komposition des „Rheingold" wurde im Spätherbst 1853 begonnen, die Partitur Ende Mai (oder in den ersten Tagen des Juni) 1854 vollendet; die zur „Walküre" wurde im Juni 1854 begonnen, im März (?) 1856 vollendet; die zu „Siegfried" in der zweiten Hälfte des Jahres 1856 begonnen, jedoch Juni 1857 (nachdem die Partitur des ersten Aktes Anfang Mai 1857 vollendet und die Skizze zum zweiten bis zur Mitte gediehen war) unterbrochen und erst im Jahre 1865 wieder aufgenommen und — nach neuerlichen Unterbrechungen — 1869 in der Skizze, am 5. Februar 1871 in der Partitur vollendet; die Komposition der „Götterdämmerung" wurde unmittelbar nach Vollendung des Siegfriedentwurfes begonnen, Oktober 1869; der erste Aufzug war in der Orchesterskizze am 11. Januar 1870, der zweite am 5. Juli 1870, der dritte am 9. Februar 1872 beendet; vollendet wurde diese Partitur am 21. November 1874. — Die erste Aufführung des „Ring des Nibelungen" fand in Bayreuth statt vom 13. bis zum 17. August 1876.

Tristan und Isolde. — Erste Erwähnung („ich habe im Kopfe einen Tristan und Isolde entworfen") Dezember 1854; Entwurf wieder erwähnt Juli 1856; Dichtung ausgeführt Sommer 1857, vollendet im September; Komposition des ersten Aktes vollendet am 31. Dezember 1857 (aber wohl nur in der Skizze?), des zweiten Aktes Anfang 1859, des dritten Aktes August 1859. — Erste Aufführung München, 10. Juni 1865.

Parsifal. — Erste Beschäftigung mit dieser Gestalt 1854 (in Verbindung mit Tristan und Isolde, wo Parsifal im dritten Akt auftreten sollte); erster Entwurf des Dramas Frühjahr 1857; erster Entwurf der ausführlichen Dichtung 1865; Vollendung der Dichtung am 23. Februar 1877. Fragmente der Musik sollen angeblich in den fünfziger Jahren entstanden sein; Komposition begonnen Herbst 1877, in der Skizze vollendet am 25. April 1879, Partitur vollendet am 13. Januar 1882. — Erste Aufführung in Bayreuth 26. Juli 1882.

Viertes Kapitel.

Bayreuth.

In dieser ganzen weiten Welt habe ich nicht einen Fuß breit Boden, um auf ihn als ganz das treten zu können, was ich nun einmal bin.

Richard Wagner (1851).

Printed in Germany

Letzte Naturaufnahme 1883 Photogravure Bruckmann

Vergrosserung nach dem Momentbilde von A. v. Gross, Bayreuth.

Einleitung.

Ein Liebewerk nach eignem Willen
Der Philoſoph, der Dichter ſchuf.
Goethe.

Das Vermächtnis.

Hebbel hat den Begriff des Symboliſchen in vorzüglichſter Weiſe erweitert und geklärt, indem er ſagt: „Jede an und für ſich bedeutende Handlung iſt ſymboliſch“. Hier redet er von „Handlung“ im Sinne des dramatiſchen Dichters; das ſelbe gilt aber für die Handlung, welche das Leben hervorbringt; jede große That iſt ein Symbol, namentlich wenn ſie eine ſichtbare, ihr eigene und eigentümliche Geſtalt gewinnt. In hervorragendem Maße gilt dies von Wagner's Bayreuth. Das Feſtſpielhaus in Bayreuth iſt nicht bloß ein für beſtimmte Zwecke äußerſt praktiſch konſtruiertes Theater, ſondern gleichſam eine Verkörperung der Sehnſucht, des unermüdlichen Beſtrebens, des heißen Kämpfens eines ganzen Lebens. Sowie des Meiſters Perſönlichkeit in einer jeden ſeiner Gebärden unverkennbar zum Ausdruck kam und in ſeinem mächtigen Kopfe — wenn ich ſo ſagen darf — „monumentale“ Geſtaltung gewann, ſo hat ſeine geſamte Wirkſamkeit, das „Erträgnis“ ſeines Lebens, ſich in dem Begriff **Bayreuth** zu einer einheitlichen Vorſtellung verdichtet, deren ſichtbares Symbol das Feſtſpielhaus iſt. Und wie bei jedem Symbol, ſo kann man auch hier um den Mittelpunkt engere und weitere Kreiſe ziehen. Im allerengſten Sinne iſt dieſes Haus ein „Nibelungen-Theater“: ſeit Anfang der fünfziger Jahre hatte Wagner die Abſicht, ein beſonderes Gebäude zur Aufführung ſeines „Ring des Nibelungen“ zu errichten, hier endlich wurde dieſe Abſicht verwirklicht. In einem ſchon weiteren Sinne iſt es eine Bühne auf der überhaupt die Werke Wagner's ſeinen Abſichten entſprechend zur Aufführung gelangen ſollen, da weder die Opern- noch die Schauſpieltheater

ihnen eine wahre Heimstätte bieten können. Erst durch diese stilgemäßen Aufführungen erfährt aber die Welt, daß es sich hier keineswegs um „besonders komplizierte Opern", sondern um eine neue Gattung des Dramas handelt; erst jetzt erfährt sie, daß Wagner uns nicht allein eine Reihe von Kunstwerken hinterlassen, sondern, daß er der schöpferischen Phantasie kommender Generationen ein bisher unbekanntes Gebiet erschlossen hat, auf welchem „ewig neu zu erfinden sein wird". Mit dem Erschließen dieses neuen Gebietes wird nun die höchste Kunst, das Drama, in jene Würde wieder eingesetzt, von der sie in der Oper so tief herabgesunken, und zugleich wird sie aus der Degradierung zu bloßer Litteratur und Liebhaberei erlöst, welcher sie schon lange im gesprochenen Schauspiel verfallen war. — — — Man sieht, wie die Kreise immer weiter werden. Wenn der Leser sich aber das, was ich im zweiten Kapitel über Wagner's Auffassung von der *Würde der Kunst* ausgeführt habe, ins Gedächtnis zurückruft, so wird er unschwer begreifen, daß wir hiermit noch lange nicht am Ende sind; denn weit davon entfernt, Bayreuth nur für seine eigenen Werke oder nur für die Verlebendigung einer neuen Form des Dramas ersonnen zu haben, erstrebt der Meister damit etwas, was weit über seine eigene Person und über das aller Voraussetzung nach lange Leben seiner genialsten Schöpfungen hinauszielt: *die Kunst* soll zu einem bestimmenden, konstruktiven Faktor im Leben des Menschengeschlechts werden; sie soll dort die Führung übernehmen, „wo der Staatsmann verzweifelt, der Politiker die Hände sinken läßt, der Sozialist mit fruchtlosen Systemen sich plagt" (IV, 282); sie soll das verkünden, was der Philosoph nur andeuten kann; ihr allein fällt die Aufgabe zu, die von allen Seiten bedrohte Religion zu erretten, indem sie allein, „durch ideale Darstellung des allegorischen Bildes, zur Erfassung des inneren Kernes desselben, der unaussprechlich göttlichen Wahrheit, hinleitet" (X, 275); einzig die Kunst vermag es, wie Schiller schon gelehrt hatte, „der Welt die Richtung zum Guten zu geben", indem ihre Gebilde „das Notwendige und Ewige in einen Gegenstand menschlicher Triebe verwandeln" — — — Wie ich am Schlusse des vorigen Kapitels sagte: vielleicht haben die großen deutschen Dichter, und in erster Reihe der Schöpfer von Bayreuth, sich getäuscht? Ihnen hat möglicherweise, wie Hans Sachs, nur „ein schöner Abendtraum" geträumt? Oder sollte Wagner vielleicht doch recht gehabt haben, als er prophetisch ausrief: „Es kommt der Tag, an dem einst dieses Vermächtnis zum Heile der menschlichen Brüder aller Welt eröffnet wird!" (IV, 282)? Gleichviel: seinem Bayreuth wohnt jedenfalls auch *diese* Bedeutung inne, daß es ein erster Anstoß, eine *That* ist, um jene hohe Auffassung von der Bestimmung der Kunst im Leben des Menschengeschlechts der praktischen Verwirklichung entgegenzuführen. „Der Künstler vermag es", so schreibt der Meister, „eine noch ungestaltete Welt im voraus gestaltet zu sehen, eine noch ungewordene aus der Kraft seines Werdeverlangens im voraus zu genießen"; gerade das ist aber für Richard Wagner bezeichnend, daß ihm die eigene Überzeugung und der eigene Genuß nicht genügen: immer muß er für Andere schaffen, nie bis zur Stunde seines Todes, der ihn schreibend ereilte, nie hat er seiner Pflicht der Welt und der heiligen Kunst gegenüber, seiner „Pflicht der Treue", nach seinem Empfinden genug gethan. Er ist eben nicht bloß Künstler, nicht bloß Denker, sondern im vollen Sinne des Wortes *Reformator*. Schon in den fünfziger Jahren bekennt er als sein letztes Ziel: „den Menschen den Weg ihrer Erlösung zu zeigen" (R. 31). Ihm liegt nichts mehr am Herzen, als *das sittliche Wohl* seines Volkes und der Menschheit: er will nicht bloß Genuß bereitet, sondern vor allen Dingen *veredelnd* gewirkt haben und immer weiter wirken. „Denke der Ältere nicht an sich, sondern liebe er den Jüngeren um des Vermächtnisses willen, das er in sein Herz zu neuer Nahrung senkt": so sprach der Mann, der das Bühnenfestspielhaus in Bayreuth erbaute. Darum ist für uns dieses „Bayreuth" nun nicht

bloß eine Stätte, wo des Meisters Werke zur Aufführung gelangen, sondern das Symbol des ganzen, so überreichen **Vermächtnisses** das Wagner in unser Herz gesenkt.

Man wird es also gerechtfertigt finden, wenn ich diesem „Bayreuth“ ein besonderes Kapitel widme. Allerdings wird es ein kurzes sein, denn weder die Festspiele, noch jene ganze Weltanschauung, die man als den „Bayreuther Gedanken“ bezeichnet hat, sind für die Beschreibung ein günstiges Feld; solche Dinge wollen erlebt werden.

Das Festspielhaus zu Bayreuth. Phot. Aufnahme von Anna Chamberlain.

Die Festspiele.

Mit Augen schaut nun, was ihr kühn begehrt!
Unmöglich ist's, drum eben glaubenswert.

Goethe.

1888. In den Büchern über Wagner findet man verschiedene Angaben über das erste Auftauchen der Festspielidee. Eine dokumentarische Feststellung dieses Zeitpunktes ist aber ebenso überflüssig wie unmöglich: von jeher sehen wir Wagner auf dem Theater nur möglichst vollkommene, mit anderen Worten also „festliche" Aufführungen erstreben. Schon im Lebensgang (S. 40) habe ich die Klagen des Rigaer Theaterdirektors über die „Qualen" erwähnt, die ihm und seinem Personal durch Wagner's Versuche, vollkommene Aufführungen zu stande zu bringen, verursacht wurden: das war im Jahre 1838, der Meister zählte damals fünfundzwanzig Jahre. Nun ist es aber klar, daß die ungewöhnlich hohe Anspannung, die durch derartige Forderungen den Darstellern auferlegt wird, nicht alltäglich stattfinden kann, am allerwenigsten wenn es sich um musikalische Werke handelt, bei denen ein genaues, begeistertes Zusammengehen so vieler verschiedener Faktoren nöthig ist. Darum hören wir Wagner immer wieder verlangen: die Theater sollen die Zahl ihrer Aufführungen beschränken, dafür aber nur vorzügliche Aufführungen geben; eine schlechte Aufführung sei ein Vergehen gegen die Kunst und verderbe zugleich den Geschmack des Publikums.
1848. Diese Gedanken findet man z. B. sehr ausführlich und von eingehenden, praktischen Ratschlägen begleitet in Wagner's „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters" vom Jahre 1848.[1]) Zugleich verliert Wagner nie „das allmächtig mitgestaltende Publikum" aus dem Auge; er weiß, daß man wirklich künstlerische Leistungen nicht aufoktroyieren kann,

[1]) Fünfzehn Jahre später hat der Meister in seinem Aufsatz: „Das Wiener Hofoperntheater" gezeigt, wie man mit Beibehaltung des Balletts und einer besonderen Truppe für italienische Opern auch noch Vorzügliches leisten könnte. Die wichtigsten hierher gehörigen Äußerungen Wagner's habe ich zusammengestellt und besprochen in meinem Aufsatz: „Zur Eröffnung der Stilbildungsschule in Bayreuth" in der Freien Bühne (jetzt Neue Deutsche Rundschau), Jahrg. 1893, S. 188 fg.

sondern daß es darauf ankommt (wie Schiller sagt), das Ewige, das ewig Schöne, der Welt so darzubieten, „daß es in einen Gegenstand ihrer Triebe verwandelt wird"; und so sehen wir ihn im Lohengrinjahre (1847) schreiben: „Das Publikum muß durch Thatsachen gebildet werden, denn eher als es das Gute nicht in konsequenter Folge kennen gelernt hat, kann ihm auch kein rechtes Bedürfnis darnach geweckt werden". [1]) Und 1850 antwortet er auf die Bitte der Weimarer Theaterdirektion, Lohengrin durch Striche dem Publikum „bequemer" (!) zu machen: „Wollen Sie dies Publikum wirklich erziehen, so müssen Sie es vor allen Dingen zur Kraft erziehen, ihm die Feigheit und Schlaffheit aus den philisterhaften Gliedern treiben, es dahin bestimmen, im Theater sich nicht zerstreuen, sondern sammeln zu wollen. Erziehen Sie das Publikum nicht zu solcher Kraftübung im Kunstgenuß, so verschafft Ihr Freundeseifer weder meinen Werken, noch meinen Intentionen Verbreitung. Die Athener saßen von Mittag bis in die Nacht vor der Aufführung ihrer Trilogien, und sie waren ganz gewiß nichts Anderes als Menschen; allerdings aber waren sie namentlich auch im Genusse thätig". „Das Publikum unserer Theater", heißt es in Oper und Drama, „hat kein Bedürfnis nach dem Kunstwerke; es will sich vor der Bühne zerstreuen, nicht aber sammeln; und dem Zerstreuungssüchtigen sind künstliche Einzelnheiten, nicht aber die künstlerische Einheit Bedürfnis" (IV, 279). Es kommt also auch darauf an, nicht allein hin und wieder Vorzügliches zu bieten, sondern das Publikum dazu zu erziehen, daß das Gute ihm Bedürfnis werde und es einstimmig mit Wagner ausrufe: „Lieber kein Theater, als ein schlechtes!" [2])

Diese Auffassung von der Bestimmung des Theaters, diese Überzeugung betreffs der 1851.
praktischen Mittel, welche geeignet wären, dem Theater zu seiner wahren Würde zu verhelfen, bilden den Boden, aus welchem die eigentliche „Festspielidee" später erwuchs. Zunächst ist die Festspielidee genetisch mit der Entstehung von Wagner's „Ring des Nibelungen" eng verknüpft. Als der Meister dieses Werk, zu einer riesigen Tetralogie erweitert, ausführte, war es ihm klar, daß er auf die gewöhnlichen Theater für seine Aufführung nicht zu rechnen habe. Schon als er die großen Linien des Entwurfes erst im Kopfe fertig hatte, schrieb er an Uhlig (12. November 1851): „Mit dieser meiner neuen Konzeption trete ich gänzlich aus allem Bezug zu unserem heutigen Theater und Publikum heraus: ich breche bestimmt und für immer mit der formellen Gegenwart". Daß unsere Theater dreißig Jahre später sich gierig gerade auf dieses Werk stürzen und es in verschiedenen Verunstaltungen zu Kassen-Repertoirestücken umbilden würden, war damals nicht vorauszusehen, auch hätte diese Aussicht den Meister keineswegs zu seinem großen Unternehmen ermutigen können. Von Anfang an war ihm dieses Werk — wie später dann auch die anderen seiner zweiten Lebenshälfte — etwas Geweihtes, Heiliges: es sollte nicht wie die früheren „verflucht sein betteln zu gehen". An Liszt schreibt der Meister: „Die Nibelungen möchte ich selbst nur in Gedanken nicht im mindesten mit einem jüdischen Kalkül beflecken, und sie möglichst ganz mir auch in dieser Hinsicht rein erhalten" (L. I, 291). Dieses Werk sollte darum nur an einem besonderen Feste gegeben werden. „Es fällt mir nicht ein, dabei an irgend ein jetzt bestehendes Theater zu denken, mit denen habe ich fürder nichts mehr zu thun, denn zwischen Martha und Prophet kommend soll man Werke, wie mein neues, nicht geben", schreibt Wagner an Chordirektor Fischer, 1855; die Kosten zu diesem Feste müßten auf irgend eine Art aufgetrieben werden, weder der Verfasser noch seine Mitwirkenden dürften einen pekuniären Vorteil davontragen, und alle wahren Kunstfreunde sollten freien Eintritt genießen. Sehr klar drückt sich Wagner über

---

[1]) Brf. vom 31. August 1847 (von Tappert: Richard Wagner, S. 83, angeführt).

[2]) Schlußworte einer Rede, gehalten in St. Gallen 1856 (Allgem Musik-Zeitung 1886, S. 444).

Die Festspiele.

Mit Augen schaut nun, was ihr kühn begehrt!
Unmöglich ist's, drum eben glaubenswert.

Goethe.

1838. In den Büchern über Wagner findet man verschiedene Angaben über das erste Auftauchen der Festspielidee. Eine dokumentarische Feststellung dieses Zeitpunktes ist aber ebenso überflüssig wie unmöglich: von jeher sehen wir Wagner auf dem Theater nur möglichst vollkommene, mit anderen Worten also „festliche" Aufführungen erstreben. Schon im Lebensgang (S. 40) habe ich die Klagen des Rigaer Theaterdirektors über die „Qualen" erwähnt, die ihm und seinem Personal durch Wagner's Versuche, vollkommene Aufführungen zu stande zu bringen, verursacht wurden: das war im Jahre 1838, der Meister zählte damals fünfundzwanzig Jahre. Nun ist es aber klar, daß die ungewöhnlich hohe Anspannung, die durch derartige Forderungen den Darstellern auferlegt wird, nicht alltäglich stattfinden kann, am allerwenigsten wenn es sich um musikalische Werke handelt, bei denen ein genaues, begeistertes Zusammengehen so vieler verschiedener Faktoren nöthig ist. Darum hören wir Wagner immer wieder verlangen: die Theater sollen die Zahl ihrer Aufführungen beschränken, dafür aber nur vorzügliche Aufführungen geben; eine schlechte Aufführung sei ein Vergehen gegen die Kunst und verderbe zugleich den Geschmack des Publikums.
1848. Diese Gedanken findet man z. B. sehr ausführlich und von eingehenden, praktischen Ratschlägen begleitet in Wagner's „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters" vom Jahre 1848.[1]) Zugleich verliert Wagner nie „das allmächtig mitgestaltende Publikum" aus dem Auge; er weiß, daß man wirklich künstlerische Leistungen nicht aufoktroyieren kann,

[1]) Fünfzehn Jahre später hat der Meister in seinem Aufsatz: „Das Wiener Hofoperntheater" gezeigt, wie man mit Beibehaltung des Balletts und einer besonderen Truppe für italienische Opern auch noch Vorzügliches leisten könnte. Die wichtigsten hierher gehörigen Äußerungen Wagner's habe ich zusammengestellt und besprochen in meinem Aufsatz: „Zur Eröffnung der Stilbildungsschule in Bayreuth" in der Freien Bühne (jetzt Neue Deutsche Rundschau), Jahrg. 1893, S. 188 fg.

sondern daß es darauf ankommt (wie Schiller sagt), das Ewige, das ewig Schöne, der Welt so darzubieten, „daß es in einen Gegenstand ihrer Triebe verwandelt wird"; und so sehen wir ihn im Lohengrinjahre (1847) schreiben: „Das Publikum muß durch Thatsachen gebildet werden, denn eher als es das Gute nicht in konsequenter Folge kennen gelernt hat, kann ihm auch kein rechtes Bedürfnis darnach geweckt werden". [1]) Und 1850 antwortet er auf die Bitte der Weimarer Theaterdirektion, Lohengrin durch Striche dem Publikum „bequemer" (!) zu machen: „Wollen Sie dies Publikum wirklich erziehen, so müssen Sie es vor allen Dingen zur Kraft erziehen, ihm die Feigheit und Schlaffheit aus den philisterhaften Gliedern treiben, es dahin bestimmen, im Theater sich nicht zerstreuen, sondern sammeln zu wollen. Erziehen Sie das Publikum nicht zu solcher Kraftübung im Kunstgenuß, so verschafft Ihr Freundeseifer weder meinen Werken, noch meinen Intentionen Verbreitung. Die Athener saßen von Mittag bis in die Nacht vor der Aufführung ihrer Trilogien, und sie waren ganz gewiß nichts Anderes als Menschen; allerdings aber waren sie namentlich auch im Genusse thätig". „Das Publikum unserer Theater", heißt es in Oper und Drama, „hat kein Bedürfnis nach dem Kunstwerke; es will sich vor der Bühne zerstreuen, nicht aber sammeln; und dem Zerstreuungssüchtigen sind künstliche Einzelnheiten, nicht aber die künstlerische Einheit Bedürfnis" (IV, 279). Es kommt also auch darauf an, nicht allein hin und wieder Vorzügliches zu bieten, sondern das Publikum dazu zu erziehen, daß das Gute ihm Bedürfnis werde und es einstimmig mit Wagner ausrufe: „Lieber kein Theater, als ein schlechtes!" [2])

Diese Auffassung von der Bestimmung des Theaters, diese Überzeugung betreffs der praktischen Mittel, welche geeignet wären, dem Theater zu seiner wahren Würde zu verhelfen, bilden den Boden, aus welchem die eigentliche „Festspielidee" später erwuchs. Zunächst ist die Festspielidee genetisch mit der Entstehung von Wagner's „Ring des Nibelungen" eng verknüpft. Als der Meister dieses Werk, zu einer riesigen Tetralogie erweitert, ausführte, war es ihm klar, daß er auf die gewöhnlichen Theater für seine Aufführung nicht zu rechnen habe. Schon als er die großen Linien des Entwurfes erst im Kopfe fertig hatte, schrieb er an Uhlig (12. November 1851): „Mit dieser meiner neuen Konzeption trete ich gänzlich aus allem Bezug zu unserem heutigen Theater und Publikum heraus: ich breche bestimmt und für immer mit der formellen Gegenwart". Daß unsere Theater dreißig Jahre später sich gierig gerade auf dieses Werk stürzen und es in verschiedenen Verunstaltungen zu Kassen-Repertoirestücken umbilden würden, war damals nicht vorauszusehen, auch hätte diese Aussicht den Meister keineswegs zu seinem großen Unternehmen ermutigen können. Von Anfang an war ihm dieses Werk — wie später dann auch die anderen seiner zweiten Lebenshälfte — etwas Geweihtes, Heiliges: es sollte nicht wie die früheren „verflucht sein betteln zu gehen". An Liszt schreibt der Meister: „Die Nibelungen möchte ich selbst nur in Gedanken nicht im mindesten mit einem jüdischen Kalkül beflecken, und sie möglichst ganz mir auch in dieser Hinsicht rein erhalten" (L. I, 291). Dieses Werk sollte darum nur an einem besonderen Feste gegeben werden. „Es fällt mir nicht ein, dabei an irgend ein jetzt bestehendes Theater zu denken, mit denen habe ich fürder nichts mehr zu thun, denn zwischen Martha und Prophet kommend soll man Werke, wie mein neues, nicht geben", schreibt Wagner an Chordirektor Fischer, 1855; die Kosten zu diesem Feste müßten auf irgend eine Art aufgetrieben werden, weder der Verfasser noch seine Mitwirkenden dürften einen pekuniären Vorteil davontragen, und alle wahren Kunstfreunde sollten freien Eintritt genießen. Sehr klar drückt sich Wagner über 1851.

[1]) Brf. vom 31. August 1847 (von Tappert: Richard Wagner, S. 83, angeführt).

[2]) Schlußworte einer Rede, gehalten in St. Gallen 1856 (Allgem Musik-Zeitung 1886, S. 444).

Die Festspiele.

Mit Augen schaut nun, was ihr kühn begehrt!
Unmöglich ist's, drum eben glaubenswert.

Goethe.

1838. In den Büchern über Wagner findet man verschiedene Angaben über das erste Auftauchen der Festspielidee. Eine dokumentarische Feststellung dieses Zeitpunktes ist aber ebenso überflüssig wie unmöglich: von jeher sehen wir Wagner auf dem Theater nur möglichst vollkommene, mit anderen Worten also „festliche" Aufführungen erstreben. Schon im Lebensgang (S. 40) habe ich die Klagen des Rigaer Theaterdirektors über die „Qualen" erwähnt, die ihm und seinem Personal durch Wagner's Versuche, vollkommene Aufführungen zu stande zu bringen, verursacht wurden: das war im Jahre 1838, der Meister zählte damals fünfundzwanzig Jahre. Nun ist es aber klar, daß die ungewöhnlich hohe Anspannung, die durch derartige Forderungen den Darstellern auferlegt wird, nicht alltäglich stattfinden kann, am allerwenigsten wenn es sich um musikalische Werke handelt, bei denen ein genaues, begeistertes Zusammengehen so vieler verschiedener Faktoren nöthig ist. Darum hören wir Wagner immer wieder verlangen: die Theater sollen die Zahl ihrer Aufführungen beschränken, dafür aber nur vorzügliche Aufführungen geben; eine schlechte Aufführung sei ein Vergehen gegen die Kunst und verderbe zugleich den Geschmack des Publikums.
1848. Diese Gedanken findet man z. B. sehr ausführlich und von eingehenden, praktischen Ratschlägen begleitet in Wagner's „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters" vom Jahre 1848.[1]) Zugleich verliert Wagner nie „das allmächtig mitgestaltende Publikum" aus dem Auge; er weiß, daß man wirklich künstlerische Leistungen nicht aufoktroyieren kann,

[1]) Fünfzehn Jahre später hat der Meister in seinem Aufsatz: „Das Wiener Hofoperntheater" gezeigt, wie man mit Beibehaltung des Balletts und einer besonderen Truppe für italienische Opern auch noch Vorzügliches leisten könnte. Die wichtigsten hierher gehörigen Äußerungen Wagner's habe ich zusammengestellt und besprochen in meinem Aufsatz: „Zur Eröffnung der Stilbildungsschule in Bayreuth" in der Freien Bühne (jetzt Neue Deutsche Rundschau), Jahrg. 1893, S. 188 fg.

sondern daß es darauf ankommt (wie Schiller sagt), das Ewige, das ewig Schöne, der Welt so darzubieten, „daß es in einen Gegenstand ihrer Triebe verwandelt wird"; und so sehen wir ihn im Lohengrinjahre (1847) schreiben: „Das Publikum muß durch Thatsachen gebildet werden, denn eher als es das Gute nicht in konsequenter Folge kennen gelernt hat, kann ihm auch kein rechtes Bedürfnis darnach geweckt werden". [1]) Und 1850 antwortet er auf die Bitte der Weimarer Theaterdirektion, Lohengrin durch Striche dem Publikum „bequemer" (!) zu machen: „Wollen Sie dies Publikum wirklich erziehen, so müssen Sie es vor allen Dingen zur Kraft erziehen, ihm die Feigheit und Schlaffheit aus den philisterhaften Gliedern treiben, es dahin bestimmen, im Theater sich nicht zerstreuen, sondern sammeln zu wollen. Erziehen Sie das Publikum nicht zu solcher Kraftübung im Kunstgenuß, so verschafft Ihr Freundeseifer weder meinen Werken, noch meinen Intentionen Verbreitung. Die Athener saßen von Mittag bis in die Nacht vor der Aufführung ihrer Trilogien, und sie waren ganz gewiß nichts Anderes als Menschen; allerdings aber waren sie namentlich auch im Genusse thätig". „Das Publikum unserer Theater", heißt es in Oper und Drama, „hat kein Bedürfnis nach dem Kunstwerke; es will sich vor der Bühne zerstreuen, nicht aber sammeln; und dem Zerstreuungssüchtigen sind künstliche Einzelnheiten, nicht aber die künstlerische Einheit Bedürfnis" (IV, 279). Es kommt also auch darauf an, nicht allein hin und wieder Vorzügliches zu bieten, sondern das Publikum dazu zu erziehen, daß das Gute ihm Bedürfnis werde und es einstimmig mit Wagner ausrufe: „Lieber kein Theater, als ein schlechtes!" [2])

Diese Auffassung von der Bestimmung des Theaters, diese Überzeugung betreffs der 1851.
praktischen Mittel, welche geeignet wären, dem Theater zu seiner wahren Würde zu verhelfen, bilden den Boden, aus welchem die eigentliche „Festspielidee" später erwuchs. Zunächst ist die Festspielidee genetisch mit der Entstehung von Wagner's „Ring des Nibelungen" eng verknüpft. Als der Meister dieses Werk, zu einer riesigen Tetralogie erweitert, ausführte, war es ihm klar, daß er auf die gewöhnlichen Theater für seine Aufführung nicht zu rechnen habe. Schon als er die großen Linien des Entwurfes erst im Kopfe fertig hatte, schrieb er an Uhlig (12. November 1851): „Mit dieser meiner neuen Konzeption trete ich gänzlich aus allem Bezug zu unserem heutigen Theater und Publikum heraus: ich breche bestimmt und für immer mit der formellen Gegenwart". Daß unsere Theater dreißig Jahre später sich gierig gerade auf dieses Werk stürzen und es in verschiedenen Verunstaltungen zu Kassen-Repertoirestücken umbilden würden, war damals nicht vorauszusehen, auch hätte diese Aussicht den Meister keineswegs zu seinem großen Unternehmen ermutigen können. Von Anfang an war ihm dieses Werk — wie später dann auch die anderen seiner zweiten Lebenshälfte — etwas Geweihtes, Heiliges: es sollte nicht wie die früheren „verflucht sein betteln zu gehen". An Liszt schreibt der Meister: „Die Nibelungen möchte ich selbst nur in Gedanken nicht im mindesten mit einem jüdischen Kalkül beflecken, und sie möglichst ganz mir auch in dieser Hinsicht rein erhalten" (L. I, 291). Dieses Werk sollte darum nur an einem besonderen Feste gegeben werden. „Es fällt mir nicht ein, dabei an irgend ein jetzt bestehendes Theater zu denken, mit denen habe ich fürder nichts mehr zu thun, denn zwischen Martha und Prophet kommend soll man Werke, wie mein neues, nicht geben", schreibt Wagner an Chordirektor Fischer, 1855; die Kosten zu diesem Feste müßten auf irgend eine Art aufgetrieben werden, weder der Verfasser noch seine Mitwirkenden dürften einen pekuniären Vorteil davontragen, und alle wahren Kunstfreunde sollten freien Eintritt genießen. Sehr klar drückt sich Wagner über

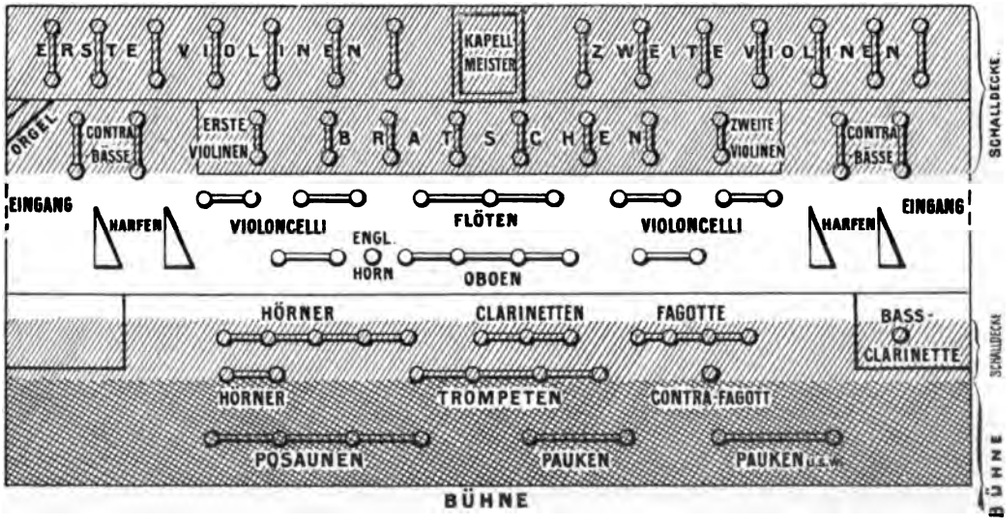
[1]) Brf. vom 31. August 1847 (von Tappert: Richard Wagner, S. 83, angeführt).
[2]) Schlußworte einer Rede, gehalten in St. Gallen 1856 (Allgem Musik-Zeitung 1886, S. 444).

diesen ursprünglichen Festspielgedanken in einem Brief an Uhlig aus: „Könnte ich je über 10000 Thaler disponieren, so würde ich folgendes veranstalten: — hier (in Zürich), wo ich nun gerade bin und wo manches gar nicht so übel ist, würde ich auf einer schönen Wiese bei der Stadt von Brett und Balken ein rohes Theater nach meinem Plane herstellen und lediglich bloß mit der Ausstattung an Dekorationen und Maschinerie versehen lassen, die zu der Aufführung des Siegfried nötig sind. Dann würde ich mir die geeignetsten Sänger, die irgend vorhanden wären, auswählen und auf sechs Wochen nach Zürich einladen — — — So würde ich mir auch mein Orchester zusammenladen. Von Neujahr gingen die Ausschreibungen und Einladungen an alle Freunde des musikalischen Dramas durch alle Zeitungen Deutschlands mit der Aufforderung zum Besuche des beabsichtigten dramatischen Musikfestes: wer sich anmeldet und zu diesem Zwecke nach Zürich reist, bekommt gesichertes Entree — natürlich wie alles Entree: gratis! Des weiteren lade ich die hiesige Jugend, Universität, Gesangvereine u. s. w. zur Anhörung ein. Ist alles in gehöriger Ordnung, so lasse ich dann unter diesen Umständen drei Aufführungen des Siegfried in einer Woche stattfinden: nach der dritten wird das Theater eingerissen und meine Partitur verbrannt. Den Leuten, denen die Sache gefallen hat, sage ich dann: nun macht's auch so! Wollen sie auch von mir einmal wieder etwas Neues hören, so sage ich aber: schießt ihr das Geld zusammen! — Nun, komme ich dir gehörig verrückt vor? Möge es sein, aber ich versichere dir, dies noch zu erreichen, ist die Hoffnung meines Lebens, die Aussicht — die mich einzig reizen kann, ein Kunstwerk in Angriff zu nehmen" (U. 60). Das ist die Festspielidee in ihrer ganzen Reine, wie sie dem Genie vorschwebte, ehe sie durch den Kontakt mit der Wirklichkeit und durch die tausend Kompromisse, die diese nötig macht, so manche ideale Forderung hatte aufgeben müssen, dafür aber lebensfähig geworden war.

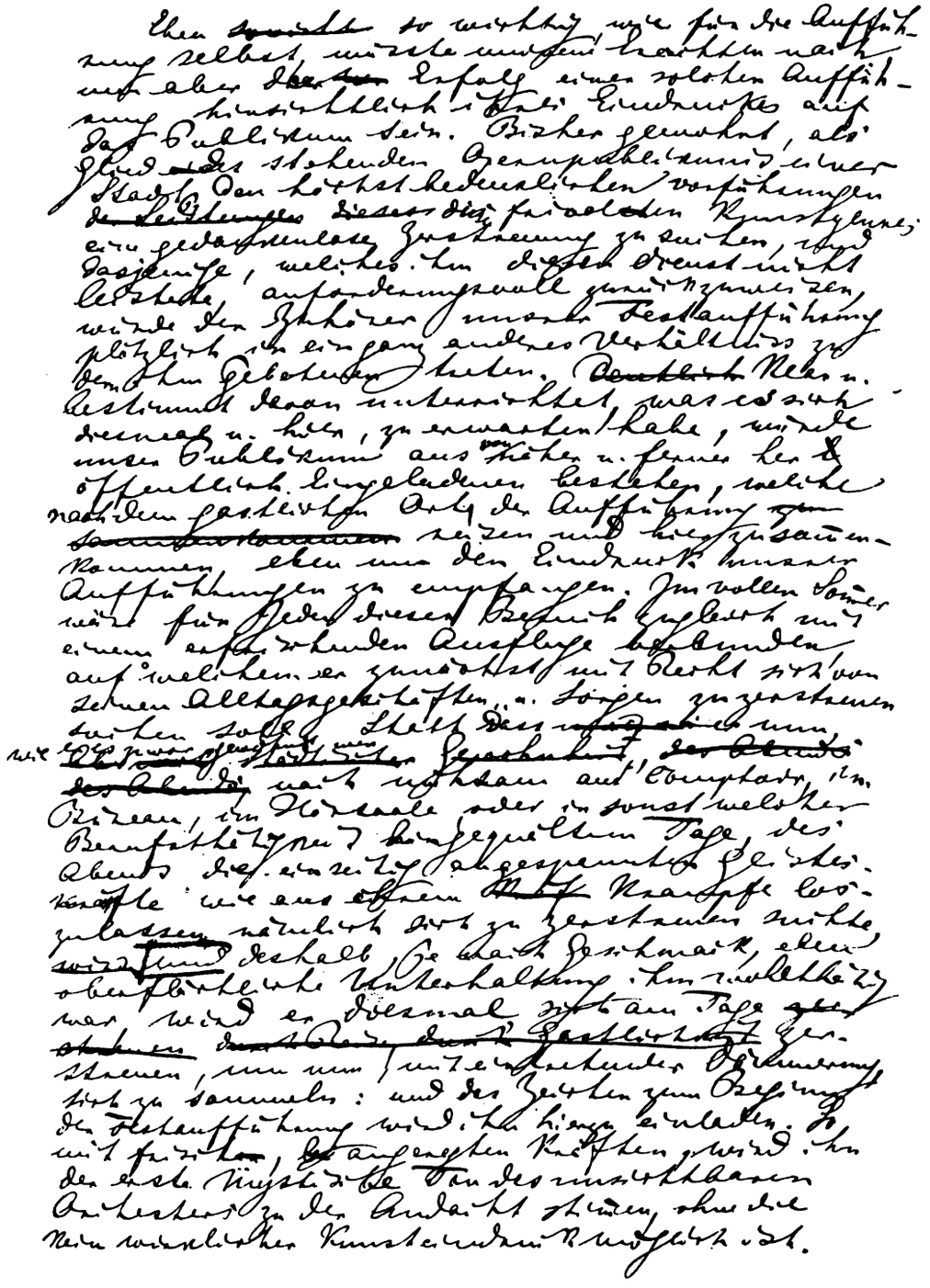
Öffentlich kündigte Wagner sein Vorhaben zum erstenmale in seiner (Dezember 1851 erschienenen) „Mitteilung an meine Freunde" an: „An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen nebst dem Vorspiele aufzuführen: den Zweck dieser Aufführung erachte ich für vollkommen erreicht, wenn es mir und meinen künstlerischen Genossen, den wirklichen Darstellern, gelang, an diesen vier Abenden den Zuschauern, die um meine Absicht kennen zu lernen sich versammelten, diese Absicht zu wirklichem Gefühls- (nicht kritischem) Verständnisse künstlerisch mitzuteilen. Eine weitere Folge ist mir ebenso gleichgültig, als sie mir überflüssig erscheinen muß" (IV, 417). Man sieht, wie diese Idee, die Wagner im Blute lag, an jenem bestimmten Vorhaben einer Aufführung des Nibelungenringes eine immer bestimmtere, festere Gestalt gewinnt: die Erbauung eines Festspielhauses mit Rücksicht auf diesen einen Zweck; nach langen, eingehenden Vorbereitungen, Abhaltung dieses einen, bestimmten Festes; Fernhaltung jeglicher industriellen Absicht: das waren schon damals die Grundprinzipien der Festspielidee, und aus genau denselben Grundprinzipien erstand das Bayreuther Festspielhaus. — Aber auch über accessorische Bestandteile dieser Idee, wie z. B. darüber, daß nur eine kleine Stadt, nicht eine große, den gedeihlichen Boden zu Festspielen abgeben könnte, war sich Wagner schon in jener frühen Zeit ganz klar. „Große Städte mit ihrem Publikum sind für mich gar nicht mehr vorhanden", schreibt er am 30. Januar 1852 an Liszt, „ich kann mir unter meiner Zuhörerschaft nur eine Versammlung von Freunden denken, die zu dem Zwecke des Bekanntwerdens mit meinem Werke eigens irgendwo zusammenkommen, am liebsten in irgend einer schönen Einöde, fern von dem Qualm und dem Industriegeruche unserer städtischen Zivilisation: als solche Einöde könnte ich höchstens Weimar, gewiß aber keine größere Stadt ansehen".

Als nun Wagner sich endlich, im Jahre 1862, gezwungen sah, einer Heraus- 1862.
gabe der bloßen Dichtung zum Nibelungenring zuzustimmen, schrieb er ein Vorwort dazu in welchem der Festspielgedanke noch festere Gestaltung gewann. Auf zehn Druckseiten ist hier die ganze Frage gründlich erörtert, und da es nicht mein Zweck sein kann, dem Leser das Studium von Wagner's Schriften zu ersparen, da ich im Gegenteil ihn hierzu so viel als möglich anregen möchte, so verweise ich Jeden auf diese ebenso kurze als erschöpfende Darlegung, die man am Schlusse des VI. Bandes der Gesammelten Schriften finden wird. Die Unmöglichkeit, dramatische Werke wie die seinigen auf den bestehenden Theatern zu entsprechender Darstellung zu bringen, ergiebt sich, wie der Meister sagt, aus „der vollkommenen Stillosigkeit der deutschen Oper, und der fast grotesken Unkorrektheit ihrer Leistungen"; der unausbleibliche Einfluß der Festspiele auf die Künstler, die sich hier zur vollkommenen Beherrschung einer einzigen Aufgabe sammeln können, der unvergleichlich große Eindruck auf ein Publikum, das nicht abgespannt von der Tagesarbeit ins Theater kommt, um Zerstreuung zu suchen, sondern „am Tage sich zerstreut, um nun, bei eintretender Dämmerung, sich zu sammeln" — — — das wird alles hier überzeugend ausgeführt, und des Meisters damalige Prophezeiung: „Den Eindruck eines Bühnenfestspieles in der von mir bezeichneten Aufführungsweise können wir nicht hoch genug anschlagen" hat seitdem eine reiche Erfahrung bewahrheitet. Wagner hatte aber eingesehen, daß mit seinem früheren Gedanken eines nur einmaligen Festspieles der Kunst nicht geholfen wäre. Schon 1853 hatte er Roeckel gegenüber geäußert, er würde „in einem zweckentsprechenden Theater ein Jahr lang alle seine Werke aufführen" (R. 17); jetzt, 1862, schlägt er diese Institution als eine dauernde vor, „mit ein-, zwei- oder dreijährigen Wiederholungen". Auch die Unsichtbarkeit des Orchesters wird in diesem Vorwort gefordert und zwar aus akustischen, ästhetischen und dramatischen Gründen.

Im allgemeinen legt jedoch das große Publikum viel zu viel Gewicht auf diese Anlage des Orchesters; für manche Leute ist das Bayreuther Festspielhaus ein Theater wie jedes andere, nur mit tiefgelegtem, verdecktem Orchester; während im Gegenteil die geniale Lösung dieses Problems, welches von wirklich großen Künstlern jederzeit als ein solches empfunden worden war, lediglich zu den vielen Einzelheiten gehört, welche freilich geeignet

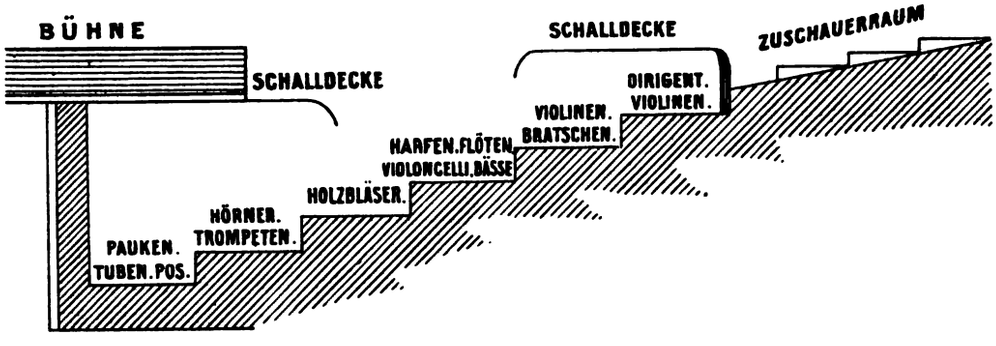


Grundriß des Bayreuther Orchesters bei einer Aufführung des Parsifal.



Faksimile aus der Originalhandschrift (Schriften Bd. VI, S. 388/89).

sind, unser unbedingtes Vertrauen zu Wagner zu mehren, denen aber doch nur sekundäre Bedeutung zukommt. Schon die Florentiner des 17. Jahrhunderts verwiesen das Orchester hinter die Szene; Grétry giebt in seinem „Vorschlag zu einem neuen Theater“ eine Beschreibung, die fast buchstäblich das Bayreuther Haus vorausverkündet, und in welchem er unter anderem fordert: „Das Orchester müßte verdeckt sein, und man müßte weder die Musiker noch die Lichter auf den Pulten sehen können“; Goethe wünschte, „das Orchester sollte so viel als möglich verdeckt sein“, u. s. w.[1]) Wie dies nun von Wagner bewirkt wurde, wie er nicht bloß das Orchester verdeckte und das Bühnenbild an den Zuschauer heranrückte (wie seine Vorgänger verlangt hatten), sondern wie er es zugleich durch die stufenweise Versenkung ermöglichte, die verschiedenen Instrumentengattungen gegen einander auszugleichen: die Streichinstrumente z. B. zu oberst, das rauhere Blech dagegen, Posaunen und Tuben, ganz unten und schon von der Bühne verdeckt, die Holzbläser



Querschnitt durch das Bayreuther Orchester.

unter der Öffnung zwischen den Schalldecken — — — und wie hierdurch eine Verschmelzung des gesamten Tonkörpers zu einem früher nie gehörten einheitlichen Wohlklang erzielt wurde, das ist, wie gesagt, eine bewundernswerte Schöpfung des Genies; im Verhältnis zu der Idee, aus welcher die Festspiele hervorgingen, ist es aber doch nur ein materielles Moment, insofern also etwas Untergeordnetes.

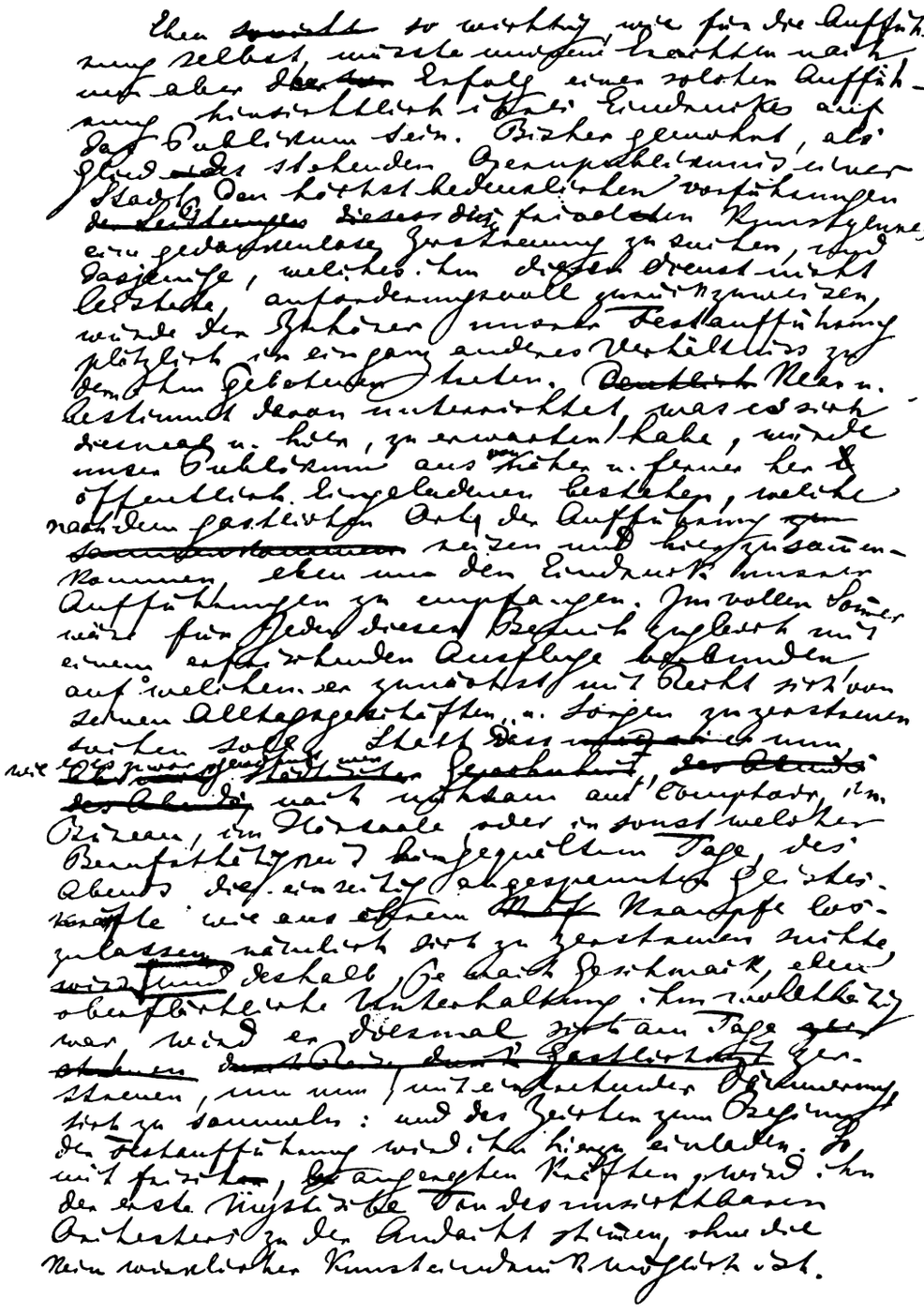
Jenes Vorwort hatte nun mit dem betrübenden Geständnis geschlossen, der 1865.
Meister hoffe nicht mehr, durch eine Vereinigung kunstliebender Freunde das Ersehnte erreichen zu können: „bedenke ich, wie kleinlich die Deutschen gewöhnlich in solchen Dingen verfahren, so habe ich nicht den Mut, von einem hierfür zu erlassenden Aufrufe mir Erfolg zu versprechen“. Dagegen hoffte er noch auf einen deutschen Fürsten, und das Schriftstück schloß mit der bangen Frage: „Wird dieser Fürst sich finden? Im Anfang war die That!“

Wie der Leser weiß, dieser Fürst fand sich:

„— — — un poète, un soldat, le seul Roi
De ce siècle où les rois se font si peu de chose!“ (Verlaine.)

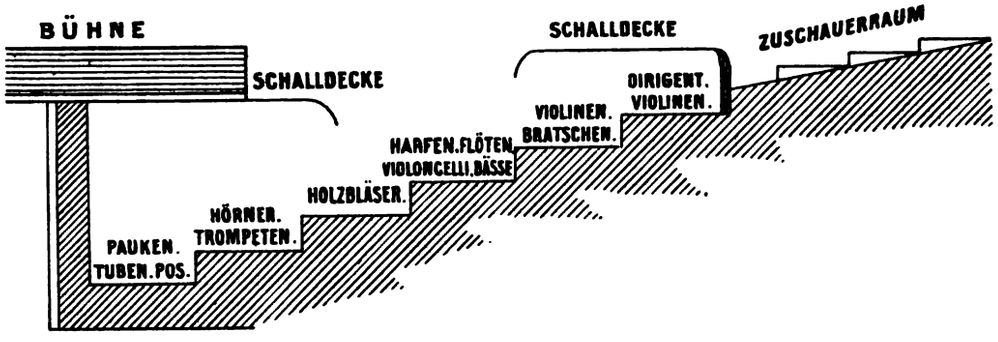
Hierüber berichtet Wagner: „Es dürfte keiner poetischen Diktion, noch auch einem ganzen poetischen Diktionär möglich werden, die entsprechende Phrase für die ergreifende Schönheit des Ereignisses zu liefern, welches durch den Zuruf eines hochgesinnten Königs in

[1]) Vergl. den sehr eingehenden und auch technisch belehrenden Aufsatz von C. Kipke „Das unsichtbare Orchester“ in den Bayreuther Blättern, 1889, S. 324.



Faksimile aus der Originalhandschrift (Schriften Bd. VI, S. 388/89).

sind, unser unbedingtes Vertrauen zu Wagner zu mehren, denen aber doch nur sekundäre Bedeutung zukommt. Schon die Florentiner des 17. Jahrhunderts verwiesen das Orchester hinter die Szene; Grétry giebt in seinem „Vorschlag zu einem neuen Theater“ eine Beschreibung, die fast buchstäblich das Bayreuther Haus vorausverkündet, und in welchem er unter anderem fordert: „Das Orchester müßte verdeckt sein, und man müßte weder die Musiker noch die Lichter auf den Pulten sehen können“; Goethe wünschte, „das Orchester sollte so viel als möglich verdeckt sein“, u. s. w.[1]) Wie dies nun von Wagner bewirkt wurde, wie er nicht bloß das Orchester verdeckte und das Bühnenbild an den Zuschauer heranrückte (wie seine Vorgänger verlangt hatten), sondern wie er es zugleich durch die stufenweise Versenkung ermöglichte, die verschiedenen Instrumentengattungen gegen einander auszugleichen: die Streichinstrumente z. B. zu oberst, das rauhere Blech dagegen, Posaunen und Tuben, ganz unten und schon von der Bühne verdeckt, die Holzbläser



Querschnitt durch das Bayreuther Orchester.

unter der Öffnung zwischen den Schalldecken — — — und wie hierdurch eine Verschmelzung des gesamten Tonkörpers zu einem früher nie gehörten einheitlichen Wohlklang erzielt wurde, das ist, wie gesagt, eine bewundernswerte Schöpfung des Genies; im Verhältnis zu der Idee, aus welcher die Festspiele hervorgingen, ist es aber doch nur ein materielles Moment, insofern also etwas Untergeordnetes.

Jenes Vorwort hatte nun mit dem betrübenden Geständnis geschlossen, der 1865.
Meister hoffe nicht mehr, durch eine Vereinigung kunstliebender Freunde das Ersehnte erreichen zu können: „bedenke ich, wie kleinlich die Deutschen gewöhnlich in solchen Dingen verfahren, so habe ich nicht den Mut, von einem hierfür zu erlassenden Aufrufe mir Erfolg zu versprechen“. Dagegen hoffte er noch auf einen deutschen Fürsten, und das Schriftstück schloß mit der bangen Frage: „Wird dieser Fürst sich finden? Im Anfang war die That!“

Wie der Leser weiß, dieser Fürst fand sich:

„— — — un poète, un soldat, le seul Roi
De ce siècle où les rois se font si peu de chose!“ (Verlaine.)

Hierüber berichtet Wagner: „Es dürfte keiner poetischen Diktion, noch auch einem ganzen poetischen Diktionär möglich werden, die entsprechende Phrase für die ergreifende Schönheit des Ereignisses zu liefern, welches durch den Zuruf eines hochgesinnten Königs in

[1]) Vergl. den sehr eingehenden und auch technisch belehrenden Aufsatz von C. Kipke „Das unsichtbare Orchester“ in den Bayreuther Blättern, 1889, S. 324.

mein Leben trat. Denn wirklich war es ein König, der mir im Chaos zurief: Hierher! Vollende dein Werk: ich will es!" — Jedoch, jene selbe Öffentlichkeit, welche Wagner zu der Verwirklichung seines so schönen und selbstlosen Festspielgedankens nicht verhelfen konnte, besaß die Macht, den Willen dieses „einzigen Königs unseres Jahrhunderts" zu brechen und die Begründung der deutschen Bühnenfestspiele im Jahre 1865 zu hintertreiben. Ein herrliches erstes Festspiel vermochte allerdings der Meister in München durchzusetzen: jene viermalige Aufführung von Tristan und Isolde, mit Bülow, Schnorr von Carolsfeld, Frau Schnorr und Mitterwurzer, und wir dürfen unbedingt jene Aufführungen von Mai und Juni 1865 als die ersten Festspiele bezeichnen; dann aber mußte er in abermalige, freiwillige Verbannung ziehen.

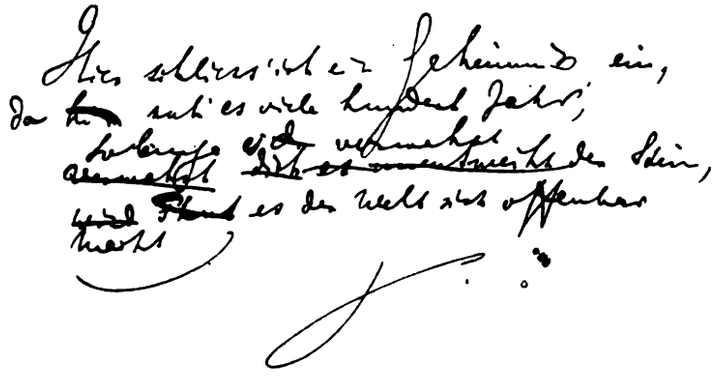
Es hat etwas sehr Komisches, wenn man heute in Münchener Theaterkreisen die nachträgliche Verwirklichung jenes projektierten Festspielhauses von Semper[1]) eifrig betreibt, mit der Begründung, daß es sich so vorzüglich „rentieren würde". Also dazu wäre die Festspielidee da, um Aktientheaterunternehmern die Taschen zu füllen? Merkt man denn gar nicht, daß die künstlerischen Leistungen eines Festspieles im Sinne Wagner's auf einer moralischen Grundlage ruhen? und daß diese Grundlage heißt: „es darf keinerlei Rücksicht auf irgend welchen Gewinn bestehen"?[2]) In Bayreuth ist niemals für Geld gespielt worden: zwar hat der Meister, nachdem er 30 Jahre lang sich dagegen gesträubt hatte, das Prinzip des öffentlichen Kartenverkaufs, also des Eintritts gegen Geld, zugeben müssen; erst durch dieses — wohl nicht ganz unbedenkliche — Zugeständnis wurden die Festspiele lebensfähig. Das Werk einer aufopferungsvollen, weisen und nicht allein selbstlosen, sondern geradezu „selbstverachtenden" geschäftlichen Leitung ist es seitdem gewesen, Einnahmen und Ausgaben in einem Gleichgewicht zu erhalten, wie es die Weiterführung der Festspiele erheischte; daß trotzdem manchmal gähnende Lücken entstanden, kann den nicht wundern, der nur einen flüchtigen Blick in das Budget eines Bayreuther Festspiels geworfen hat; wer diese Lücken ausfüllte und den Festspielfonds vor dem Abbröckeln bewahrte, das braucht der Neugier nicht verraten zu werden. Ich wollte nur auf das eine aufmerksam machen: der Gedanke, es Bayreuth nachzumachen, Festspiele an anderen Orten ins Leben zu rufen, ist kein schlechter; das vertiefte Orchester allein wird es aber nicht machen, auch nicht „geniale Regiekunst", sondern die Nachahmung muß notwendigerweise dort anfangen, wo es jedem gelingen kann, nachzuahmen, nämlich in der gänzlichen Selbstlosigkeit.

1870. Wie der Meister von dem siegreichen Kriege des Jahres 1870 ermutigt wurde, seinen Festspielgedanken wieder aufzunehmen, wie er diesmal nicht nur auf den „deutschen Geist" — wie immer — sondern auch auf das „deutsche Volk" vertrauen zu dürfen wähnte, das habe ich schon im Lebensgang erzählt; auch wie diese Hoffnung, der Hauptsache nach, betrogen wurde. Wer sich über die Vorgänge dieser Zeit unterrichten will, über die Wahl von Bayreuth, über den Bau des Festspielhauses und über seine gesamte Einrichtung, sodann auch über die verschiedenen Phasen, welche die Verwirklichung des Baues durchlief, bis zu den Festspielen von 1876 und bis zu der Abtragung des Defizits, welches diese Festspiele hinterließen, — der lese im IX. Band der Gesammelten Schriften den „Schlußbericht bis zur Begründung von Wagner-Vereinen" und den Aufsatz über „Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, nebst einem Bericht über die Grundsteinlegung desselben"; ferner in dem Jahrgang 1886 der Bayreuther Blätter die gesammelten „Briefe und Dokumente aus den Jahren 1871—1876", und schließlich die höchst wertvolle Broschüre des Herrn Karl Heckel: „Die Bühnenfestspiele in Bayreuth; authentischer Beitrag zur

[1]) Vergl. S. 78.
[2]) Lebensbericht, S. 51.

Geschichte ihrer Entstehung und Entwickelung" (Fritzsch, 1891).[1]) Ferner findet man im X. Band von Wagner's Schriften seinen „Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876" und alle Dokumente, die das zweite Patronat betreffen, zuletzt auch des Meisters Aufsatz über „Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882". Und um dieses Dokumentarische gleich ganz zu erledigen, will ich noch erwähnen, daß schon in den früheren Auflagen seiner Biographie Herr Glasenapp über die Festspielzeit äußerst ausführlich berichtet hat, sodaß seine neue, erweiterte Ausgabe gewiß dem unersättlichsten Wißbegierigen keinen Wunsch unerfüllt lassen wird. Mir bleibt dagegen hier nur wenig hinzuzufügen, da mein Werk kein chronistisches ist.

Die Grundsteinlegung des Festspielhauses in Bayreuth fand am 22. Mai 1872 1872.
statt. — Aus allen Teilen Deutschlands waren Künstler zu Hunderten nach Bayreuth hingeströmt. In den Grundstein legte der Meister folgenden sinnigen Vers:



Faksimile des Reimspruches bei der Grundsteinlegung (Schriften Bd. IX, S. 388).

In seiner Festrede sagte er u. a.: „Muß ich das Vertrauen in mich setzen, die hiermit gemeinte künstlerische Leistung zum vollen Gelingen zu führen, so fasse ich den Mut hierzu nur aus einer Hoffnung, welche mir aus der Verzweiflung selbst erwachsen ist. Ich vertraue auf den deutschen Geist und hoffe auf seine Offenbarung auch in denjenigen Regionen unseres Lebens, in denen er, wie im Leben unserer öffentlichen Kunst, nur in allerkümmerlichster Entstellung dahinsiechte. Ich vertraue hierfür vor Allem auf den Geist der deutschen Musik, weil ich weiß, wie willig und hell er in unseren Musikern aufleuchtet, sobald der deutsche Meister ihnen denselben wachruft; ich vertraue auf die dramatischen Mimen und Sänger, weil ich erfuhr, daß sie wie zu einem neuen Leben verklärt werden konnten, sobald der deutsche Meister sie von dem eitlen Spiele einer verwahrlosenden Gefallkunst zu der echten Bewährung ihres so bedeutenden Berufes zurückleitete. Ich vertraue auf unsere Künstler, und darf dies laut aussprechen an dem Tage, der eine so ausgewählte Schar derselben auf meinen bloßen freundschaftlichen Anruf aus den verschiedensten Gegenden unseres Vaterlandes um mich versammelte: wenn diese, in selbstvergessener Freude an dem Kunstwerke, unseres großen Beethoven's Wundersymphonie Ihnen heute als Festgruß zutönen, dürfen wir Alle uns wohl sagen, daß auch das Werk, welches wir heute gründen wollen, kein trügerisches Luftgebäude sein wird, wenngleich wir Künstler ihm eben nur die Wahrhaftigkeit der in ihm zu verwirklichenden Idee verbürgen können." — Im weiteren Verlaufe dieser Rede wies Wagner die Bezeichnung „National-Theater" für das Bayreuther Festspielhaus zurück: „Wo wäre die Nation,

[1]) Namentlich dieser letzteren Schrift ist Manches in den folgenden Mitteilungen entnommen.

welche dieses Theater sich errichtete? — — — Nur Sie, die Freunde meiner besonderen Kunst, meines eigensten Wirkens und Schaffens, hatte ich, um für meine Entwürfe mich an Teilnehmende zu wenden: — — — Und nur in diesem fast persönlichen Verhältnisse zu ihnen, meine Gönner und Freunde, darf ich für jetzt den Grund erkennen, auf welchen wir den Stein legen wollen, der das ganze uns noch so kühn vorschwebende Gebäude unserer edelsten deutschen Hoffnungen tragen soll. Sei es jetzt auch bloß ein provisorisches, so wird es dieses nur in dem gleichen Sinne sein, in welchem seit Jahrhunderten alle äußere Form des deutschen Wesens eine provisorische war. Dies aber ist das Wesen des deutschen Geistes, daß er von innen baut: der ewige Gott lebt in ihm wahrhaftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baut." Und er schloß mit den Worten: „Dieser Stein sei geweiht von dem Geiste, der es Ihnen eingab, meinem Anrufe zu folgen; der Sie mit dem Mute erfüllte, jeder Verhöhnung zum Trotz, mir ganz zu vertrauen; der aus mir zu Ihnen sprechen konnte, weil er in Ihrem Herzen sich wiederzuerkennen hoffen durfte: von dem deutschen Geiste, der über die Jahrhunderte hinweg Ihnen seinen jugendlichen Morgengruß zujauchzt!" — Abends fand dann im alten markgräflichen Opernhause eine Aufführung von Beethoven's „Wundersymphonie" statt, wie sie nie wiederkehren wird: die größten Virtuosen Deutschlands, an ihrer Spitze Wilhelmj, saßen im Orchester, die Solopartien wurden von Niemann, Betz, Johanna Jachmann-Wagner und Marie Lehmann gesungen, den Chor bildeten die Vereine von Riedel, Stern und Rebling, die besten des Reichs; den Taktstock führte Deutschlands großer Meister. Unter diesen Auspicien wurde der Stein geweiht, auf dem das Festspielhaus sich erheben sollte.

1873. Was der Verwirklichung dieses Festspielhauses und der Festspiele von Anfang an offenbar die größte Schwierigkeit bereitete, war jener Grundsatz, von dem der Meister durchaus nicht abweichen wollte: daß nur „die mitschöpferischen Freunde" zur Beteiligung an dem Werke zugelassen werden sollten. Noch vor dem endgültigen Abkommen mit Bayreuth hatte Wagner an einen dortigen Freund geschrieben: „Es wird sogleich in das Auge zu fassen sein, daß es sich hier um keine Theater-Unternehmung für Gelderwerb handelt: die Vorstellungen werden nur von Eingeladenen und den Patronen der Unternehmung besucht; gegen Entree kann niemand zugelassen werden". Es sollten also Patrone, das heißt „mitschöpferische Freunde" geworben werden; man brauchte nur eintausend Menschen zu finden (oder Verbindungen), die sich verpflichtet hätten, die Summe von je dreihundert Thalern, nicht etwa auf einmal, sondern im Laufe einiger Jahre zu zahlen; nach zwei vollen Jahren waren jedoch erst 240 Patronatscheine ausgegeben, also nicht ein Viertel, und auf Kosten welcher Anstrengungen! Der Khedive von Ägypten, der 10000 Mark schickte, war hierbei der weitaus freigebigste Gönner und Förderer der deutschen Festspiele! Um die intensive Nichtbeachtung zu kennzeichnen, welcher Wagner's großes und jetzt dem deutschen Geist zum ewigen Ruhme gereichendes Werk im weiten deutschen Reiche begegnete, will ich hier eine einzige kleine Thatsache zur Illustration einschalten: ein von Dr. A. Stern im Auftrage der Wagner-Vereine verfaßter „Bericht und Aufruf" wurde Ende 1873 an viertausend deutsche Buch- und Musikalienhändler mit Subskriptionslisten versandt; nicht ein einziger dieser vier Tausend nahm die geringste Notiz von der Sendung! und einzig und allein in Gießen haben einige Studenten ein paar Thaler gezeichnet![1]) Zu gleicher Zeit aber hatten sich die Wagner-Vereine an einundachtzig Hof- und Stadttheater mit der Bitte gewandt, Aufführungen zu Gunsten des Bayreuther Unternehmens zu geben — gewiß keine unbescheidene

[1]) Schade, daß die Namen dieser braven Studenten nicht genannt werden.

PATRONAT-SCHEIN

Nro. 30

Der Inhaber dieses Scheines

Richard Wagnerverein Mannheim

hat durch die hiemit quittirte Einzahlung von **300 Thalern** die Rechte eines Patrones der in

Bayreuth

zu bewerkstelligenden drei vollständigen Aufführungen des Bühnenfestspieles

„Der Ring des Nibelungen"

erworben, als welche Rechte ihm die unbedingte Verfügung über einen bequemen Sitzplatz für jeden der zwölf Abende, in denen die dreimalige Aufführung des viertheiligen Werkes bestehen wird, sowie ferner die Betheiligung an der Bildung einer Patronat-Commission zuerkannt sind, welcher die Verfügung über 500 Freiplätze für jede der durch die Beisteuer der Patrone ermöglichten Festaufführungen zustehen soll, und in welcher der Inhaber dieses Scheines sich für eine Patronatstimme durch Delegirung vertreten lassen wird.

Bayreuth.

1 Februar 1872. Richard Wagner

Als Bevollmächtigte und Verwalter:

Fuistel Mundker Draeffenker

Bayr. Chiffrelle Officin in Bayreuth

Beilage zu Chamberlain, Richard Wagner.

Bitte, da jedes dieser Theater durch Wagner's Werke schon ungeheure Summen eingenommen, und die meisten seiner Zeit den Verfasser mit einer einmaligen Bezahlung von 20 oder 30 Louisdor abgefunden hatten! Von den angegangenen 81 Theatern haben 78 überhaupt gar nicht, die übrigen drei aber abschlägig geantwortet!! — Nun glaube man aber nicht, daß die Sachkundigen Wagner's Nibelungenring nicht für lebensfähig hielten, und daß sie etwa aus diesem rein sachlichen Grunde sich ablehnend verhielten; mit nichten! Eine Gesellschaft „Wagneriana" bildete sich 1873 in Berlin und bot dem Meister eine Million an, wenn er die Festspiele nach Berlin verlegen wollte; 220000 Thaler waren in so kurzer Zeit gezeichnet worden (mehr als zweimal soviel als mühsam im Laufe von zwei Jahren für Bayreuth zusammengerafft worden war), daß an dem Gelingen des Unternehmens nicht zu zweifeln gewesen wäre, wenn der Meister durch irgend etwas in der Welt dazu hätte bewogen werden können, von dem Dienste reinster, uneigennützigster Kunst abzuweichen. Mit ähnlichen lockenden Anerbietungen traten auch London und Chicago damals an Wagner heran. Wie gänzlich deutsch-ideal seine Gesinnung aber blieb, das zeigt uns ein Brief aus jenem selben hoffnungslosen — aber, wenn er nur gewollt hätte, für den Meister „millionenreichen" — Winter des Jahres 1873, ein Brief, worin er meint: „es kommt fast mehr auf die Erweckung verborgener Kräfte des deutschen Wesens an, als auf das Gelingen meiner Unternehmung selbst". — Im Januar 1874 mußte nun Wagner feierlich und endgültig er- 1874.
klären, sein Unternehmen sei gescheitert. Zum Glück gelang es Freunden, ihn von einer voreiligen Veröffentlichung dieser Sachlage abzuhalten: inzwischen war Hilfe eingetroffen, von der einzigen Seite, von der Wagner jemals Hilfe in ausreichendem Maße zu teil geworden ist. Schon zur Grundsteinlegung hatte König Ludwig II. „an den deutschen Dichter-Komponisten Herrn Richard Wagner" telegraphiert: „Aus tiefstem Grund der Seele spreche ich Ihnen, teuerster Freund, zu dem ganz Deutschland so bedeutungsvollen Tage meinen wärmsten und aufrichtigsten Glückwunsch aus. Heil und Segen zu dem großen Unternehmen im nächsten Jahre. Ich bin heute mehr denn je im Geiste mit Ihnen vereint." Jetzt, und damit die Arbeiten am Bau nicht eingestellt werden mußten, gewährte der König einen Vorschuß aus seiner Kabinetskasse. Es muß jedoch bemerkt werden, daß sowohl in diesem Falle wie auch später, bei der Deckung des Defizits, es sich einzig um eine Kredit-Gewährung handelte, und da die vorgeschossenen Summen durch die Sequestrierung der Tantiemen Wagner's an der Münchner Hofbühne gesichert und gedeckt wurden, so ist es in letzter Reihe der Meister selber und kein anderer, der das Festspielhaus erbaut hat. — Mit großen Sorgen mußte dennoch Wagner 1876 an die Aufführung gehen: „Unsere Sorgen sind groß", schreibt er am 4. Februar, „und schließlich muß ich den Vorsatz, die Aufführungen in diesem Jahre noch stattfinden zu lassen, für tollkühn ansehen. Wir sind mit den Patronatscheinen bis 400, bedürfen aber den neuesten Berechnungen nach 1300, um auszukommen. Das ursprünglich projektierte Unternehmen ist also eigentlich vollkommen gescheitert." — Und doch, es hätte noch immer kein Defizit gegeben, so groß war das Interesse, welches sich im letzten Augenblick in ganz Deutschland und weit darüber hinaus für die Festspiele kundgab, und so unerhört war das künstlerische Gelingen! Das Defizit war das Werk der Presse, welche, wie Herr Karl Heckel sehr richtig sagt, mit geradezu „fanatischer Wut" Bayreuth zu schädigen bestrebt war — — —

Hier muß ich aber diese Darstellung einen Augenblick unterbrechen, um wenigstens einige derjenigen zu nennen, die — wenn auch durch ihre Vereinzelung zu verhältnismäßiger Ohnmacht verurteilt — dennoch durch rastlose Arbeit das Zustandekommen der Festspiele in anerkennenswerter Weise förderten.

Muncker und Feustel.

Zunächst ist des Bürgermeisters von Bayreuth, Dr. von Muncker, zu gedenken, der von dem ersten Besuch des Meisters in Bayreuth, im Jahre 1871, an bis zu dem heutigen Tage, sich schier unzählige Verdienste um die Festspiele erworben hat. Ohne seine Umsicht, seinen Takt, sein zähes Festhalten, seine unbedingte Ergebenheit, wäre das Unternehmen sicherlich nicht gelungen. Ihm fiel unter anderem die nicht sehr leichte Aufgabe zu, während der vielen schweren Jahre Wagner's Werk gegen die nicht immer sehr geneigten Bayreuther Bürger und ihre Stadtvertretung zu verteidigen. — Nach mancher Richtung hin noch bedeutender war der Einfluß, den der Bayreuther Bankier Friedrich Feustel (später Reichstagsmitglied) auf den erfolgreichen Gang der Dinge ausübte. In ihm gewann Wagner einen der fähigsten Freunde seines Unternehmens. Die Verdienste solcher Männer lassen sich schwer aufzählen, kaum einmal überblicken; was wir in Dokumenten sehen, ist ja das wenigste; hier handelt es sich um tägliche, stündliche Dienste, von der ersten Beratung bezüglich eines geeigneten Bauplatzes an bis zu den tausend und abertausend Plackereien der Festspiele selbst und zu der ganzen so schwierigen und damals so unerfreulichen finanziellen Gebarung. Es ist das Alles ein Wirken im Verborgenen, ohne Lohn, ohne Ruhm, ohne Anerkennung — außer vom Meister selber, der nicht müde wird, seine Dankbarkeit auszusprechen, und der den Anteil der Herren vom Festspielverwaltungsrat (Muncker, Feustel und Advokat Käfferlein) in einem offenen Brief als „einzig ermöglichend" bezeichnet.

Dr. von Muncker.

Friedrich Feustel.

Adolf von Groß.

Adolf von Groß.

Diese Namen habe ich vorangestellt: gerade weil das Wirken dieser Männer ein verborgenes war, darum verdienen sie an erster Stelle genannt zu werden. Und da möchte ich gleich noch einen Namen hinzufügen, den des Herrn Adolf von Groß. Noch ehe er offiziell in den Verwaltungsrat der Festspiele berufen wurde (was meines Wissens erst nach den sechsundsiebziger Festspielen geschah), hat dieser Mann um die Administration des Unternehmens sich die größten Verdienste erworben; seitdem wurde er aber immer mehr zum alleinigen Verwalter. Wer die Bedeutung der Krisis ermißt, die durch des Meisters Tod über Bayreuth hereinbrach, wer eine Ahnung davon hat, was es hieß, die Festspiele über die Jahre 1883 bis 1889 hinwegzuretten, der wird dem Manne, der das vollbracht hat, seine Bewunderung nicht vorenthalten können. Wurde das künstlerische Erbe Wagner's durch seine Gattin vor dem Untergang geschützt, gedieh es in ihren Händen zu nie geahntem Glanz und Sieg, so darf doch niemals übersehen werden, daß diese That unmöglich gewesen wäre,

hätte nicht ein Mann gelebt, der — durch eine seltene Vereinigung von Fähigkeiten zu diesem besonderen Werke wie von der Vorsehung erschaffen — diese seine Bestimmung auch begriff und nunmehr sein ganzes Leben, seine ganze Kraft, jeden Atemzug dem Festspielgedanken Richard Wagner's widmete. Ich habe vorhin davon gesprochen, daß die Bayreuther Festspiele auf einer moralischen Grundlage ruhen: ohne Übertreibung dürfen wir sagen, daß diese moralische Grundlage sich in der herben, starken, echt deutschen Persönlichkeit dieses Kurwenal verkörpert hat.

Wende ich mich nun zu den anderen aufopferungsvollsten Freunden der ersten Bayreuther Zeit zurück, so folge ich dem Beispiel des Meisters, wenn ich drei Namen hervorhebe, die keinem Verehrer Wagner's unbekannt bleiben dürfen: Freifrau Marie von Schleinitz, Karl Tausig und Emil Heckel.

Gräfin Wolkenstein.

Gräfin von Wolkenstein-Trostburg.

Ich weiß nicht, ob man das Richtige trifft, wenn man Gräfin Wolkenstein,[1]) wie bisweilen geschieht, eine „Gönnerin" des Meisters nennt; ich möchte sie lieber als eine Mitarbeiterin an seinem Bayreuther Werk bezeichnen. Sie war durchaus nicht die Frau, ihre hohe gesellschaftliche Stellung so aufzufassen, als könnte es für sie genügen, einen Mann wie Wagner zu „protegieren"; König Ludwig war ihr ja mit gutem Beispiel voran gegangen; und so stellte sie sich buchstäblich in den Dienst des Genies, unermüdet arbeitete sie für ihn, unentwegt focht sie und ertrotzte sie für seine Sache. Heute kann man sich schwer vergegenwärtigen, was das hieß, in den Jahren 1871 bis 1876 das Panier Wagner's hochzuhalten: hätten nur ein Dutzend Männer so viel Kühnheit und Überzeugungskraft gezeigt wie diese eine Frau, so wären die Bayreuther Festspiele unter anderen Auspizien ins Leben getreten. In der Widmung seiner Schrift über das Bayreuther Festspielhaus an Gräfin Wolkenstein sagt der Meister: „es geschieht auf Antrieb des Wunsches, die lebendige Teilnehmerin, deren unermüdlichem Eifer und Beistande meine große Unternehmung fast ausschließlich ihre Förderung verdankt, laut bei dem Namen zu nennen, der von mir und jedem wahren Freunde meiner Kunst mit inniger Verehrung genannt wird". Und mehrere Jahre später, als Wagner den ganzen Gang dieser so bewegten, hoffnungsreichen und sorgenvollen Zeit überblicken konnte, bezeichnete er diese edle Freundin als „die Hauptkraft, deren rastloser Thätigkeit er das materielle Zustandekommen seines Unternehmens einzig verdanke!" Er schreibt da ferner: „Unumwunden bekenne ich, daß ohne die jahrelang mit stets erneuter Energie durchgeführte Werbung

[1]) Freifrau von Schleinitz, damals die Gemahlin des bekannten Hausministers Kaiser Wilhelm I., des Freiherrn, später Grafen Schleinitz, vermählte sich nach dem Tode ihres ersten Gatten mit dem österreichischen Botschafter Grafen von Wolkenstein-Trostburg.

dieser gesellschaftlich so bedeutend gestellten, in allen Kreisen hochgeehrten Frau, an eine Aufbringung der Mittel zur Bestreitung der nötigsten Kosten der Unternehmung, an eine Förderung derselben nicht zu denken gewesen wäre. Unermüdet wie unverwundbar setzte sie sich dem Belächeln ihres Eifers, ja selbst der offenen Verspottung von seiten unserer so schön gebildeten Publizistik aus — — —“ (Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876, X, 144). Das Einzige, was nach diesen Citaten noch zu sagen bleibt, ist, daß die Freundschaft dieser seltenen Frau sich als eine von jenen echten erwiesen hat, die auch über den Tod hinaus die Treue wahren.

Karl Tausig.

Von Karl Tausig ist leider insofern nur wenig zu berichten, als er bereits am 17. Juli 1871 starb. Schon seit den fünfziger Jahren war dieser große Musiker ein treuer und ergebener Freund Wagner's. Als nun der Bayreuther Gedanke festere Gestalt gewann, erfaßte Tausig, wie der Meister berichtet, „diese Angelegenheit als eine ganz persönlich ihm zufallende Aufgabe“. Die ganze allererste Organisation ist sein Werk und bei seiner riesigen Energie und hohen praktischen Begabung ist gar nicht abzusehen, welchen Erfolg er möglicherweise errungen hätte, wäre er nicht gleich im ersten Jahre gestorben. Auch künstlerisch war der Verlust gerade dieses Mannes ein großer, unersetzlicher. Wie Schnorr unter den Sängern, so war Tausig unter den ausübenden Musikern jener Zeit bei weitem der genialste; wenn man von Bülow absieht, so dürfte man wohl ganz ruhig sagen, der einzige wirklich geniale. Als er starb, war er gerade mit der Zusammenstellung eines Orchesters beschäftigt, welches, unter seiner Leitung ausgebildet, den Kern des Bayreuther Orchesters ausgemacht hätte. Das Schicksal war für Wagner hart: kaum hatte er die zwei Außerordentlichen gefunden, Schnorr und Tausig, so schwanden sie wieder aus seinem Leben; in beiden Fällen hieß es: „den großen Granitblock nunmehr durch Backsteine ersetzen“.[1])

Emil Heckel.

Der dritte Name ist der eines schlichten deutschen Mannes, dem gewissermaßen typische Bedeutung zukommt; wobei allerdings zu wünschen wäre, daß recht viele sich diesen „Typus“ als Muster vor Augen halten wollten. Emil Heckel ist der Begründer des allerersten Richard Wagner-Vereines, nämlich des Mannheimer Vereines. Infolge seiner Anregung entstanden dann erst in vielen anderen deutschen — und außerdeutschen — Städten ähnliche Verbindungen, und wenn die praktischen Erfolge dieser Vereine für die Förderung der Bayreuther Festspiele ein verhältnismäßig — oder unverhältnismäßig — Geringes geblieben sind, so war das wahrlich nicht die Schuld dieses unermüdlich eifrigen Mannes; überall stieß er auf absolute Gleichgültigkeit: die Presse verhöhnte ihn, wie nicht anders zu erwarten, und der deutsche Michel schnarchte vergnügt weiter. Man darf aber auch die Erfolge der Wagner-Vereine nicht allzuniedrig anschlagen; sie dienten doch dazu, Interesse und Verständnis, wenn auch nicht Opferwilligkeit, zu erwecken. Und was Heckel persönlich anbetrifft, so verdient er gewiß auch den Namen eines wirklichen Mitarbeiters am Bayreuther Werke; dafür zeugen die Briefe des Meisters an ihn und die Bezeichnung als „vorzüglich thatkräftigen Freund“, Band IX, S. 386. Seine wahre, große Bedeutung erkenne ich aber

Emil Heckel.

[1]) Vergl. S. 84. Tausig's Porträt findet der Leser S. 254.

vor Allem darin, daß er in dieser Sache die Ehre des deutschen Bürgerstandes gerettet hat; deswegen wird auch sein Name in Verbindung mit der Geschichte der Bayreuther Festspiele immer genannt werden.

Eine Nomenklatur zu geben ist nicht mein Zweck; darum übergehe ich viele hochverdiente Namen. Nur das will ich noch einmal hervorheben, daß ein jeder, der Bayreuth zu dienen hatte, in selbstloser Weise das Opfer seiner Zeit, seiner Kräfte und seiner Mittel bringen mußte; wie der Meister im November 1875 schrieb: „von keiner Seite wird der mindeste Gewinn, allermeistens aber aufopferungsvolle Bemühung und Mitarbeit in Anspruch genommen". Ehre allen denen, die Wagner's „Vertrauen auf den deutschen Geist" rechtfertigten!

Richard Wagner in der Probe.

Karikatur von Adolph Menzel.

Kehren wir zu den Festspielen des Jahres 1876 zurück.

Im Jahre 1875 hatten vom 1. Juli bis zum 12. August Vorproben stattgefunden und am 1. August dieses Jahres ertönte zum erstenmale das Orchester aus dem „mystischen Abgrund". — Im Jahre 1876 mußten nun alle mitwirkenden Künstler sich für volle drei Monate verpflichten: die Proben begannen am 1. Juni und dauerten bis zum 9. August; die drei öffentlichen Aufführungen des Cyklus fanden vom 13. bis zum 30. August statt. Die Zeit der Proben ist in Wahrheit in Bayreuth immer die schönste gewesen; denn da hatte Wagner nur diejenigen um sich, denen das Gelingen wirklich am Herzen lag, die durch eingehendes Studium und durch tägliche Unterweisungen seitens des großen Schöpfers in die Herrlichkeiten des gewaltigen Werkes eingeweiht worden: die Künstler; und dann noch die wenigen allernächsten und wirklichen Freunde seiner Sache. Schon bei den Vorproben des Jahres 1875, wo nur ein Teil der Szenerie fertiggestellt war und vieles an der ganzen Einrichtung des Hauses noch fehlte, war die Begeisterung eine unbeschreibliche. Im Jahre 1876 wuchs nun diese Begeisterung von einer Probe zur anderen und wir dürfen die Generalprobe vom 6. bis 9. August als das echte, eigentliche, ungetrübte „Festspiel" betrachten. Wie Glasenapp berichtet: „Wohin man trat, begegnete man nur Verzauberten, die in der gleichen wunderbaren Welt des Ideals lebten". Die Gegenwart König Ludwig II., des „Mitschöpfers von Bayreuth", wie Wagner ihn bezeichnete, bei dieser Generalprobe verlieh ihr die letzte Weihe. — Mit Recht war aber der König noch am Abend des 9. August nach

1875.

1876.

dieser gesellschaftlich so bedeutend gestellten, in allen Kreisen hochgeehrten Frau, an eine Aufbringung der Mittel zur Bestreitung der nötigsten Kosten der Unternehmung, an eine Förderung derselben nicht zu denken gewesen wäre. Unermüdet wie unverwundbar setzte sie sich dem Belächeln ihres Eifers, ja selbst der offenen Verspottung von seiten unserer so schön gebildeten Publizistik aus — — —“ (Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876, X, 144). Das Einzige, was nach diesen Citaten noch zu sagen bleibt, ist, daß die Freundschaft dieser seltenen Frau sich als eine von jenen echten erwiesen hat, die auch über den Tod hinaus die Treue wahren.

Karl Tausig.

Von Karl Tausig ist leider insofern nur wenig zu berichten, als er bereits am 17. Juli 1871 starb. Schon seit den fünfziger Jahren war dieser große Musiker ein treuer und ergebener Freund Wagner's. Als nun der Bayreuther Gedanke festere Gestalt gewann, erfaßte Tausig, wie der Meister berichtet, „diese Angelegenheit als eine ganz persönlich ihm zufallende Aufgabe“. Die ganze allererste Organisation ist sein Werk und bei seiner riesigen Energie und hohen praktischen Begabung ist gar nicht abzusehen, welchen Erfolg er möglicherweise errungen hätte, wäre er nicht gleich im ersten Jahre gestorben. Auch künstlerisch war der Verlust gerade dieses Mannes ein großer, unersetzlicher. Wie Schnorr unter den Sängern, so war Tausig unter den ausübenden Musikern jener Zeit bei weitem der genialste; wenn man von Bülow absieht, so dürfte man wohl ganz ruhig sagen, der einzige wirklich geniale. Als er starb, war er gerade mit der Zusammenstellung eines Orchesters beschäftigt, welches, unter seiner Leitung ausgebildet, den Kern des Bayreuther Orchesters ausgemacht hätte. Das Schicksal war für Wagner hart: kaum hatte er die zwei Außerordentlichen gefunden, Schnorr und Tausig, so schwanden sie wieder aus seinem Leben; in beiden Fällen hieß es: „den großen Granitblock nunmehr durch Backsteine ersetzen“.[1])

Emil Heckel.

Der dritte Name ist der eines schlichten deutschen Mannes, dem gewissermaßen typische Bedeutung zukommt; wobei allerdings zu wünschen wäre, daß recht viele sich diesen „Typus“ als Muster vor Augen halten wollten. Emil Heckel ist der Begründer des allerersten Richard Wagner-Vereines, nämlich des Mannheimer Vereines. Infolge seiner Anregung entstanden dann erst in vielen anderen deutschen — und außerdeutschen — Städten ähnliche Verbindungen, und wenn die praktischen Erfolge dieser Vereine für die Förderung der Bayreuther Festspiele ein verhältnismäßig — oder unverhältnismäßig — Geringes geblieben sind, so war das wahrlich nicht die Schuld dieses unermüdlich eifrigen Mannes; überall stieß er auf absolute Gleichgültigkeit: die Presse verhöhnte ihn, wie nicht anders zu erwarten, und der deutsche Michel schnarchte vergnügt weiter. Man darf aber auch die Erfolge der Wagner-Vereine nicht allzuniedrig anschlagen; sie dienten doch dazu, Interesse und Verständnis, wenn auch nicht Opferwilligkeit, zu erwecken. Und was Heckel persönlich anbetrifft, so verdient er gewiß auch den Namen eines wirklichen Mitarbeiters am Bayreuther Werke; dafür zeugen die Briefe des Meisters an ihn und die Bezeichnung als „vorzüglich thatkräftigen Freund“, Band IX, S. 386. Seine wahre, große Bedeutung erkenne ich aber

Emil Heckel.

[1]) Vergl. S. 84. Tausig's Porträt findet der Leser S. 254.

vor Allem darin, daß er in dieser Sache die Ehre des deutschen Bürgerstandes gerettet hat; deswegen wird auch sein Name in Verbindung mit der Geschichte der Bayreuther Festspiele immer genannt werden.

Eine Nomenklatur zu geben ist nicht mein Zweck; darum übergehe ich viele hochverdiente Namen. Nur das will ich noch einmal hervorheben, daß ein jeder, der Bayreuth zu dienen hatte, in selbstloser Weise das Opfer seiner Zeit, seiner Kräfte und seiner Mittel bringen mußte; wie der Meister im November 1875 schrieb: „von keiner Seite wird der mindeste Gewinn, allermeistens aber aufopferungsvolle Bemühung und Mitarbeit in Anspruch genommen". Ehre allen denen, die Wagner's „Vertrauen auf den deutschen Geist" rechtfertigten!

Richard Wagner in der Probe.

Karikatur von Adolph Menzel.

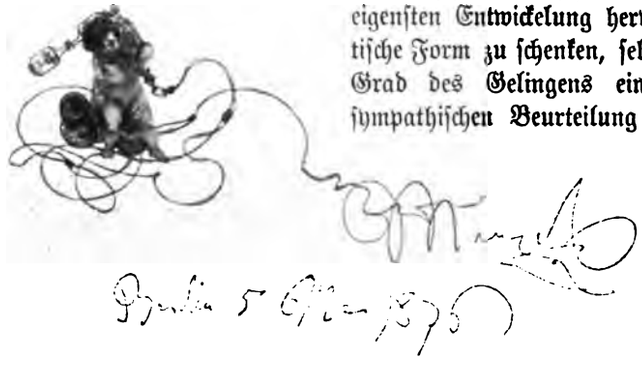
Kehren wir zu den Festspielen des Jahres 1876 zurück.

Im Jahre 1875 hatten vom 1. Juli bis zum 12. August Vorproben stattgefunden und am 1. August dieses Jahres ertönte zum erstenmale das Orchester aus dem „mystischen Abgrund". — Im Jahre 1876 mußten nun alle mitwirkenden Künstler sich für volle drei Monate verpflichten: die Proben begannen am 1. Juni und dauerten bis zum 9. August; die drei öffentlichen Aufführungen des Cyklus fanden vom 13. bis zum 30. August statt. Die Zeit der Proben ist in Wahrheit in Bayreuth immer die schönste gewesen; denn da hatte Wagner nur diejenigen um sich, denen das Gelingen wirklich am Herzen lag, die durch eingehendes Studium und durch tägliche Unterweisungen seitens des großen Schöpfers in die Herrlichkeiten des gewaltigen Werkes eingeweiht worden: die Künstler; und dann noch die wenigen allernächsten und wirklichen Freunde seiner Sache. Schon bei den Vorproben des Jahres 1875, wo nur ein Teil der Szenerie fertiggestellt war und vieles an der ganzen Einrichtung des Hauses noch fehlte, war die Begeisterung eine unbeschreibliche. Im Jahre 1876 wuchs nun diese Begeisterung von einer Probe zur anderen und wir dürfen die Generalprobe vom 6. bis 9. August als das echte, eigentliche, ungetrübte „Festspiel" betrachten. Wie Glasenapp berichtet: „Wohin man trat, begegnete man nur Verzauberten, die in der gleichen wunderbaren Welt des Ideals lebten". Die Gegenwart König Ludwig II., des „Mitschöpfers von Bayreuth", wie Wagner ihn bezeichnete, bei dieser Generalprobe verlieh ihr die letzte Weihe. — Mit Recht war aber der König noch am Abend des 9. August nach

1875.

1876.

Die Presse.



Probe im Bayreuther Festspielhaus. Karikatur von Adolph Menzel.

Hohenschwangau zurückgeeilt. Am 13. August begann das erste Bühnenfestspiel, doch leider nicht wie der Meister es immer wieder gewünscht hatte, „unter uns", worunter er alle diejenigen verstand, die es ernst mit deutscher Kunst meinten, die als „mitschöpferische Freunde" fähig und gewillt wären, das Gebotene in derselben Stimmung aufzunehmen, in der es ihnen von der auserlesensten Schar deutscher Künstler, mit dem großen deutschen Meister an der Spitze, geboten wurde. Auf Bewunderung für sein Werk kam es Wagner nicht im geringsten an, wohl aber auf Anerkennung für eine in der Geschichte der Welt noch niemals dagewesene künstlerische That; er durfte schließlich, ohne unbescheiden zu sein, darauf rechnen, daß schon das Bestreben, aus welchem das Bayreuther Festspiel hervorgegangen war, das gänzlich uneigennützige Bestreben, dem deutschen Volk ein Originaltheater, einen eigenen musikalisch-dramatischen Stil, eine aus seiner ureigensten Entwickelung hervorgegangene neue dramatische Form zu schenken, selbst bei einem sehr geringen Grad des Gelingens einer milden, nachsichtigen, sympathischen Beurteilung begegnen würde. Aber weit gefehlt! Neben den leider nur nach Hunderten zählenden, welche die Begeisterung für deutsche Kunst nach Bayreuth führte, hatte die ganze schlaue Schar der Sendlinge aus dem feindlichen Lager es verstanden, sich unter dem Deckmantel der Patronatscheine ins Festspielhaus einzuschmuggeln. Die deutsche Presse hatte während der schweren Jahre des Baues und der Vorbereitungen Bayreuth abwechselnd durch Spott und durch Verschweigen nach Möglichkeit und mit großem Erfolg zu schädigen und unmöglich zu machen gesucht. „Ich habe nicht geglaubt, daß Sie es zu stande bringen würden", sagte Kaiser Wilhelm zu Wagner; die Zeitungen hatten eben dafür gesorgt, daß vom Monarchen bis zum Handwerker niemand daran „glauben" sollte. Nun hatte der Meister es doch zu stande gebracht! Und jetzt saßen die Vertreter dieser selben Presse in dem geweihten Raum des Bayreuther Festspielhauses, der wahrlich nicht für sie bestimmt war, und erledigten sich pünktlich ihres Auftrages, alles herunterzureißen, alles zu verhöhnen, alles zu begeifern. Kaum eine oder zwei Zeitungen in ganz Deutschland schlugen einen einigermaßen anständigen Ton an, wie z. B. die Kölnische Zeitung, oder einen wirklich anständigen, wie der Berliner Börsencourier.[1]) Einige

[1]) Der Name des Herrn George Davidsohn verdient für diese mutige und einsichtsvolle Haltung von allen Verehrern deutscher Kunst stets hochgehalten zu werden. Mit seiner so vereinzelt dastehenden gerechten, kenntnisreichen und begeisterten Berichterstattung ist aber das Verdienst dieses hervorragenden

von diesen Herren waren die selben, die 1861 das Fiasko des Tannhäuser in Paris hatten herbeiführen helfen; eine solche Hartnäckigkeit regt fast zur Bewunderung an. Das wirklich Traurige ist aber nicht so sehr die Haltung der Presse; fühlte sich diese als die geborene Feindin deutscher Kultur, so war das ihre Sache; ganz entsetzlich ist es aber, zu sehen, wie das gebildete deutsche Publikum einer solchen Presse Alles glauben konnte, und wie gern und eifrig es ihrem seichten Geschwätz Gehör schenkte. Aus diesen Zeitungsberichten über die Bayreuther Festspiele entstanden Broschüren, die zwanzig und mehr Auflagen erlebten, und deren kindische Nichtigkeit und nicht selten obscöne Blödigkeit ihnen eigentlich nur als Brechmittel hätten Erfolg sichern dürfen. Der endgültige Sieg blieb dieser Kabale allerdings nicht, wie viel gelang ihr aber! Ihr gelang es, das Publikum im Jahre 1876 von dem Besuch des zweiten und dritten Cyklus abzuschrecken und dadurch das drückende Defizit herbeizuführen; hierdurch wurde aber der Meister in die Notlage versetzt, sein Hauptwerk, den Nibelungenring — wie er es nach 30 Jahren der Arbeit und des Kampfes verwirklicht hatte, dieses Werk, das er für Bayreuth allein geschrieben, und für welches er Bayreuth gebaut hatte — an einen Theateragenten zu verkaufen, Kostüme, Dekorationen, Alles, wie es dastand. Hierdurch verlor er jede Hoffnung auf die so erwünschte Wiederholung des Ringes in Bayreuth; hierdurch überlieferte er das Werk seines Lebens der opernmäßigen Verhunzung. Eine weitere Folge war aber die zeitweilige Sistierung der Festspiele: kaum begonnen, waren sie schon wieder eingestellt. Und dies wiederum übte den nachteiligsten Einfluß auf das im Jahre 1877 gegründete zweite Patronat und vereitelte die Begründung jenes von Wagner geplanten mehrjährigen Übungskursus: „um Sänger, Musiker und Dirigenten zur richtigen Ausführung der Werke wahrhaft deutschen Stiles verständnisvoll zu befähigen". Was hierdurch der deutschen Kunst verloren ging, ist geradezu unermeßlich. Sechs Jahre lang blieben die Kräfte dieses einzigen Mannes für die Entwicklung deutscher Bühnenkunst unbenutzt; erst wenige Monate vor seinem Tode durfte er sein letztes Werk, Parsifal, noch in Szene setzen. — Das war den Berichterstattern bei den Festspielen von 1876 gelungen; darum gehört es auch zur Geschichte jener Festspiele.

Die Künstler.

Über die Festspiele von 1876 selbst hat der Meister in jenem oft erwähnten „Rückblick" alles gesagt, was gesagt werden mußte; ich verweise also darauf. Nur eines möchte ich daraus anführen; das nämlich, was Wagner über die Bedeutung der bei den Festspielen *mitwirkenden Künstler* sagt: „Wenn ich mich ernstlich frage, wer mir dieses ermöglicht hat, daß dort auf dem Hügel bei Bayreuth ein vollständig ausgeführtes, großes Theatergebäude, ganz nach meinen Angaben, von mir errichtet steht, welches nachzuahmen der ganzen modernen Theaterwelt unmöglich bleiben muß, sowie daß in diesem Theater die besten musikalisch-dramatischen Kräfte sich um mich vereinigten, um einer unerhört neuen, schwierigen und anstrengenden künstlerischen Aufgabe freiwillig sich zu unterziehen, und sie zu ihrem eigenen Erstaunen glücklich zu lösen, so kann ich *in erster Linie mir nur diese verwirklichenden Künstler vorführen*, deren von vornherein kundgegebene Bereitwilligkeit zur Mitwirkung in Wahrheit erst den außerhalb stehenden ungemein wenigen Freunden meines Gedankens es ermöglichte, für die Zusammenbringung der nötigen materiellen Mittel sich zu bemühen". Ähnlich hat sich der Meister oft geäußert, und bei Gelegenheit eines Banketts im Jahre 1882, im Parsifal-Monat, erklärte er noch ein letztes Mal und mit besonderer Feierlichkeit, „seine Hoffnung für die Zukunft beruhe auf den Künstlern und auf den Künstlern allein". — Das kann nun gar nicht laut genug wiederholt werden. Sagte ich vorhin, der wackere Emil Heckel

---

Journalisten noch lange nicht erschöpft: gleich nach Tausig's frühem Tode hatte er an dessen Stelle die Organisation des Patronatsvereines in Berlin übernommen und unermüdet für die Bayreuther Sache gewirkt.

habe die Ehre des deutschen Bürgerstandes gerettet, so möchte ich jetzt sagen, die deutschen Künstler haben in ihrem treuen, einmütigen, begeisterten Halten zu Wagner die Ehre des ganzen deutschen Volkes gerettet. Was die Skribenten verbrochen — jene Menschengattung, über die Beethoven in seiner Wut ausruft: „vieles Schwätzen über Kunst, ohne Thaten!!!!!", — was das übrige deutsche Volk durch seine Leichtgläubigkeit, Energielosigkeit, Überzeugungslaue sich zu Schulden kommen ließ, das haben die Künstler wieder wettgemacht. Goethe meint:

„Niemand muß hereinrennen
Auch mit den besten Gaben;
Sollen's die Deutschen mit Dank erkennen,
So wollen sie Zeit haben".

Von den deutschen Bühnenkünstlern und ausübenden Musikern gilt das aber nicht; sie haben sich mit der Sache Wagner's von Anfang an identifiziert, und sie verdienen es, seinen Ruhm zu teilen. Man vergesse auch nicht, daß damals Mut dazu gehörte, sich zu Wagner zu bekennen; man vergesse nicht, daß diese Künstler sich vor „unerhört neue, schwierige und anstrengende Aufgaben" gestellt fanden, so daß sie auch „unerhört" zu arbeiten hatten; man vergesse nicht, daß die Entschädigung, die Bayreuth ihnen bot, kein Verdienst, sondern nur eine Schadloshaltung war; man vergesse nicht, daß diese tüchtigen Leute die Feindschaft der Presse, von der sie in so hohem Maße abhängen, sich durch ihr Verhalten zuzogen — — —. In ihrer That lag also wahre Begeisterung, in ihrem Herzen brannte doch, wie in der νάρθηξ des Prometheus, etwas von jenem himmlischen Feuer, welches die Götter uns sonst so gründlich gelöscht zu haben scheinen.

Ein Anderes ist es, sobald man Namen zu nennen beginnt. Ein Schnorr von Carolsfeld, eine Wilhelmine Schröder-Devrient und ein Tausig oder Bülow haben 1876 nicht mitgewirkt. Es ist abgeschmackt, das zu leugnen; außerdem ist es ein Vergehen gegen die Majestät des wirklich Genialen. Übrigens bedeutete diese Thatsache vielleicht keinen absoluten Nachteil für die ersten Festspiele. Nichts liegt dem Charakter des deutschen Kunstwerkes ferner als das „Sternen"-Unwesen; und vielleicht hätte die stürmische Genialität eines Tausig z. B. sich nicht so eng in alle Intentionen des Meisters gefügt, wie dies dem scharfen Verstand eines Hans Richter und seiner unvergleichlich virtuosen Beherrschung des Orchesters in hohem Maße möglich wurde? Nein, loslösen soll man diese Künstler nicht aus dem Ganzen, in das sich ein jeder so harmonisch fügte, und wodurch ihre Gesamtleistung — jedem Wink des Meisters gehorsam — zu einer epochemachenden That in der Geschichte der Kunst wurde. — Und will man durchaus Namen nennen, so nenne man nicht allein die Sänger erster Rollen; gerade die kleineren Rollen und die Chöre waren von jeher der Glanzpunkt der Bayreuther Festspiele; man vergesse auch nicht die wirklich bedeutenden Musiker, die, wie Professor Porges, von jenen ersten Münchener Festspielen des Jahres 1865 an bis heute einen verdienstvollen Anteil an diesen unerreichten Leistungen hatten. Vor Allem aber nenne man dann an erster Stelle, wie der Meister selbst es thut, solche hervorragende Kräfte wie Karl Brandt, den Maschinisten, „die Hauptstütze bei der Durchführung des ganzen Planes" (X. 149), sowohl des Festspielhausbaues als der Festspiele.

1882. Näheres über die Festspiele von 1882, in welchen Parsifal zur ersten Aufführung gelangte, findet der Leser in Wagner's Aufsatz: „Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882". Der Sieg, den Wagner's Werke inzwischen auf den meisten Bühnen errungen hatten, die Thatsache, daß der von der Presse als monströs und gänzlich unmöglich geschilderte Ring des Nibelungen durch ganz Europa im Triumph gezogen war, hatte die Stimmung schon merklich geändert; auch die Presse begann ihre Taktik zu ändern. Ich könnte einen Pamphletschreiber nennen, der sowohl 1861 als 1876 einen hervorragenden

Hans Richter.

Anteil an dem Vernichtungswerke genommen hatte, und der sich 1882 für einen Freiplatz meldete als „Anhänger Wagner's"! Derartige Anhängerschaft war und ist eine sehr bedenkliche Zugabe für die ideale Sache Wagner's und der Festspiele. Man vertauschte den offenen Feind mit dem falschen Freund. Die fernere Geschichte von Bayreuth hat nun gezeigt, was von diesen Freunden zu halten ist: Wagner wurde mit einem Male zum Genie proklamiert; der Krieg richtete sich aber nunmehr gegen seine Erbschaft, Bayreuth, und gegen jenes ganze Vermächtnis, das er „in unser Herz gesenkt", und das wir unter dem Namen „Bayreuth" zusammenfassen.[1]) Der Meister selber erlebt diesen Wendepunkt kaum. Am Vorabend des vollen — aber doch noch lange nicht gefestigten — Sieges von Bayreuth starb er.

Auch hier wiederum that sich unter einem großen Teil der deutschen Künstler 1883—1894
ein schöner Zug von Treue und Glauben kund; nur wenige fielen ab von Bayreuth. — Das Weitere gehört kaum in eine Lebensgeschichte Richard Wagner's; insofern aber doch, als Alles, was bis heute in Bayreuth geschah, ein direkter Ausfluß seiner ausdrücklichen Bestimmungen ist. In dem Bayreuther Schulplan des Jahres 1877 war eine allmähliche Aufführung seiner älteren Werke, vom Fliegenden Holländer an, vorgesehen worden (vergl. X, 25), und später, als dieser Plan unausgeführt geblieben und das Weiterbestehen der Festspiele sich in erster Reihe auf die Anziehungskraft des Parsifal gründen mußte, erklärte Wagner, er beabsichtige „nach Parsifal alljährlich eines seiner älteren Werke aufzuführen". Daß dies nun trotz seines Heimganges möglich wurde, verdanken wir jener „ganz unerhört seltsam begabten Frau",[2]) die nach fast zwanzigjährigem Leben in des Meisters unmittelbarster Nähe wie kein zweiter Mensch in alle seine Intentionen eingeweiht war. Wie groß ihr Anteil an dem Zustandekommen von Bayreuth überhaupt war, läßt sich schwer ermessen, da ihre Thätigkeit mit der des großen Meisters zu einer einzigen That verschmilzt. Hier unterscheiden zu wollen, wäre pietätlos; denn hier konnte nur ein Wille herrschen und ein Wille gehorchen. Bezüglich der Festspiele von 1876 kann uns das Zeugnis Emil Heckel's genügen: „In wie segensreicher Weise diese durch den Besitz der seltensten Eigenschaften ausgezeichnete Frau bei der Verwirklichung der Pläne des Meisters und ganz besonders bei den Vorbereitungen zur Aufführung des Bühnenfestspieles mitwirkte, das ist nur den näheren Freunden Wagner's bekannt geworden. — — — Ihr Anteil an dem endlichen Gelingen des Unternehmens ist unermeßlich groß."[3]) — Tiefer als in irgend ein anderes war gerade in dieses Herz „das Vermächtnis gesenkt", und fähiger als irgend eine andere war gerade diese Intelligenz, dem Vermächtnis, wie Wagner sagt, „neue Nahrung zuzuführen", es nicht als ein Idol zu pflegen, sondern als ein Lebendiges, Wachsendes, neue Blüten des Lebens Tragendes. Und so wurde nicht allein Parsifal gerettet, sondern nacheinander gelangten zur festlichen Auf-

[1]) Heute ist es Mode, von Wagner mit Bewunderung zu sprechen und alle Insulte für seine ernsten und unabhängigen Anhänger aufzusparen; man lasse sich aber durch den lächerlichen Popanz — jenen langhaarigen motivsüchtigen Fanatiker — nicht erschrecken; auch diese Taktik ist eine alte; schon am 2. Juli 1852 schreibt Wagner an Uhlig über einen Zeitungsaufsatz: „die gallige, gemein injuriöse Antwort galt nur meinen „Lobhudlern", benahm sich aber vor mir selbst scheu und respektvoll. Das alte Manöver!" Also bereits 1852 war das ein „altes Manöver"!

[2]) Vergl. S. 87.

[3]) Vergl. die obengenannte Broschüre Karl Heckel's, S. 41.

führung Tristan und Isolde, Die Meistersinger, Tannhäuser und Lohengrin.[1]) Namentlich diese beiden letzten Werke wirkten wie Offenbarungen auf der Bayreuther Bühne. Der Meister selber hatte öfters erklärt, er habe sie niemals so aufführen sehen, „wie er sie sich gedacht", denn immer und überall „werde das Drama als überflüssig beiseite gelassen"; die große Popularität dieser Werke beruhe „auf einem Mißverständnisse" oder mindestens „auf einem durchaus mangelhaften Verständnisse seiner eigentlichen künstlerischen Absicht".[2]) In Bayreuth wurde nun das Drama so kräftig und plastisch herausgearbeitet — was namentlich bei den Werken aus der ersten Lebenshälfte notwendig ist, weil, wie Wagner sagt, „ein Stück Oper noch drinsteckt" — daß man zum erstenmale erfuhr, „wie der Dichter sie sich gedacht hatte". Hatte der Ring im Jahr 1876 das Wesen und die Lebensfähigkeit der Festspielidee dargethan; hatte Parsifal, nach der sinnigen Bestimmung des Meisters, die Bayreuther Bühne zu ihrem ferneren Wirken „geweiht"; hatten Tristan und die Meistersinger den endgültigen Sieg Bayreuths über alle Theater der Welt in einer Weise dargethan, daß hierüber keine Diskussion mehr möglich war, so daß von nun an die Kunstsinnigen zu jedem Festspiel aus allen Teilen der Welt zu Tausenden herbeiströmten; so haben die Aufführungen des Tannhäuser und Lohengrin namentlich den Erfolg gehabt, uns tiefer in das individuelle Wesen der Kunst Wagner's einzuweihen: diese Werke aus der Krisis seines Lebens haben uns das Werden seiner neuen dramatischen Form und zugleich das eigene Herz des schaffenden Künstlers unendlich nahe gebracht.

Das ist, in wenigen Worten, was Bayreuth seit dem Tode seines unsterblichen Schöpfers geleistet hat; so hat man dort seines „Vermächtnisses" gewaltet. — Wer die Seele dieses großen Wirkens war, habe ich soeben gesagt; den Namen des Mannes, ohne dessen aufopferungsvolle Treue dieses Wirken nicht möglich gewesen wäre, habe ich auch genannt. Unter den Künstlern fand viel Wechsel statt, wie die Zeit das mit sich bringt, und wie der Meister es auch gewünscht hatte. Hermann Levi und Felix Mottl, die Leiter des Orchesters, müssen aber doch als bleibende Säulen während aller dieser Jahre besonders erwähnt werden. Und seit einigen Jahren ist eine musikalische Kraft dauernd in Bayreuth eingezogen, die, sowohl durch ihre Leistungsfähigkeit, als durch die Thatsache, daß sie — und sie allein — ihr Wirken einzig in den Dienst der Bayreuther Sache gestellt hat, als ein wichtigster Faktor für das Zustandekommen eines jeden Festspieles zu betrachten ist: Julius Kniese.

Hermann Levi.

Felix Mottl.

[1]) Anbei eine Aufzählung der bisher stattgehabten Festspiele: 1. 1876 Der Ring des Nibelungen. — 2. 1882 Parsifal. — 3. 1883 Parsifal. — 4. 1884 Parsifal. — 5. 1886 Parsifal, Tristan und Isolde. 6. 1888 Parsifal, Tristan und Isolde, Die Meistersinger. — 7. 1889 Dasselbe. — 8. 1891 Parsifal, Tristan und Isolde, Tannhäuser. — 9. 1892 Parsifal, Tristan und Isolde, Die Meistersinger, Tannhäuser. — 10. 1894 Parsifal, Tannhäuser, Lohengrin. — Im Jahre 1896 soll die erste Wiederholung des Ring des Nibelungen stattfinden.

[2]) Vergl. V. 174, IX. 253, R. 12, u. s. w.

SIEGFRIED WAGNER

...ngrin.[1]) Namen ...
Bayreuther Bühne. Der
...führen sehen, „wie er sie
... als überflüssig beiseite ge-
... einem Mißverständnisse“ oder
... seiner eigentlichen künstlerischen
... kräftig und plastisch herausgearbeitet
... nothwendig ist, weil, wie
... zum erstenmale erfuhr, „wie
... 1876 das Wesen und die
... der sinnigen Bestimmung
... „geweiht“; hatten Tristan
... alle Theater der Welt in
... möglich war, so daß von nun
... der Welt zu Tausenden herbei-
... und Lohengrin namentlich den
... der Kunst Wagner's einzuweihen:
... seines Lebens ... das Werden seiner neuen dramatischen
... eigene Herz ... Künstlers unendlich nahe gebracht.
... in wenigen Wor... ...euth seit dem Tode seines unsterblichen
... hat; so hat ... „Vermächtnisses“ gewaltet. — Wer die
... großen Wirkens ... gesagt; den Namen des Mannes ohne
...ungsvolle
...ken nicht
... wäre

... musikalische Kraft
... ...igkeit, als durch die
... Dienst der Bayreuther
...kommen eines jeden Fest-

... Der Ring des Nibelungen
... Parsifal, Tristan und Isolde
... 1891 Parsifal, Tristan
... Singer, Tannhäuser.
... Wiederholung des Ring des

Printed in Germany

R. Gilbert pinx. Photogravure Brückmann

SIEGFRIED WAGNER

Original im Bauer-Festspiel Bayreuth

Julius Kniese.

Und da kommt noch ein Name mir auf die Lippen, ein Name, den man nicht ohne tiefe Rührung aussprechen kann: Siegfried Wagner. „Ein wunderbar schöner und kräftiger Sohn, den ich kühn „Siegfried“ nennen konnte: der gedeiht nun mit meinem Werke und giebt mir ein neues, langes Leben“. (S. 85.) Seit einigen Jahren wirkt Siegfried Wagner als musikalischer Assistent bei den Festspielen mit. Man weiß, in wie kurzer Zeit sein ungewöhnliches Dirigententalent ihm einen europäischen Ruf erworben hat. Weiß man nun außerdem, nach wie vielen anderen Richtungen sich die ausgesprochenste künstlerische Begabung bei ihm kundgiebt; weiß man, wie fest und zugleich kindlich unbefangen sein Charakter ist, wie reif sein Urteil und wie zielbewußt sein Streben, so möchte man geneigt sein, des Meisters Worte als eine unbewußte Prophezeiung aufzufassen: Siegfried Wagner wuchs mit dem Bayreuther Werk auf, nun soll es weiter mit ihm gedeihen und Deutschlands großem Dichter „ein neues, langes Leben geben“. Siegfried Wagner.

Das walte Gott!

Der Bayreuther Gedanke.

Allen, die das Fest mit uns feierten, ist der Name „Bayreuth“ zu einem teueren Angedenken, zu einem ermutigenden Begriffe, zu einem sinnvollen Wahlspruche geworden.

Richard Wagner.

Der Kulturgedanke.

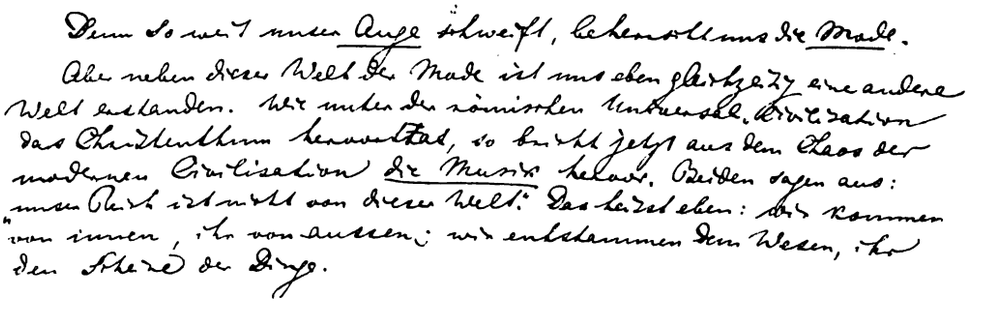
Wer den Ausdruck „Bayreuther Gedanke“ zuerst gebraucht hat, vermag ich nicht anzugeben. Jedenfalls findet er sich schon bei Nietzsche: „Um wenigstens sein größtes Werk vor diesen mißverständlichen Erfolgen und Beschimpfungen zu retten und es in seinem eigensten Rhythmus, zum Beispiel für alle Zeiten hinzustellen: erfand Wagner den Gedanken von Bayreuth. Im Gefolge jener Strömung der Gemüter (nach dem Krieg von 1870) glaubte er auch auf der Seite Derer, welchen er seinen kostbaren Besitz anvertrauen wollte, ein erhöhteres Gefühl von Pflicht erwachen zu sehen: aus dieser Doppelseitigkeit von Pflichten erwuchs das Ereignis, welches wie ein fremdartiger Sonnenglanz auf der letzten und nächsten Reihe von Jahren liegt: zum Heile einer fernen, einer nur möglichen, aber unbeweisbaren Zukunft ausgedacht, für die Gegenwart und die nur gegenwärtigen Menschen nicht viel mehr, als ein Rätsel oder ein Greuel, für die Wenigen, die an ihm helfen durften, ein Vorgenuß, ein Vorausleben der höchsten Art, durch welches sie weit über ihre Spanne Zeit sich beseligt, beseligend und fruchtbar wissen, für Wagner selbst eine Verfinsterung von Mühsal, Sorge, Nachdenken, Gram, ein erneutes Wüten der feindseligen Elemente, aber alles überstrahlt von dem Sterne

der selbstlosen Treue, und, in diesem Lichte, zu einem unsäglichen Glücke umgewandelt!“[1]) Man sieht, wie im Verlaufe dieses einen Satzes der Begriff „Gedanke von Bayreuth“ sich erweitert: zuerst gilt er allein dem Vorsatz Wagner's, sein größtes Werk, nämlich den Ring des Nibelungen, „vor mißverständlichen Erfolgen zu retten“; dann aber — und ohne daß er mit peinlicher Ausführlichkeit weitere Kreise um diesen Ausgangspunkt zöge — läßt Nietzsche dieses Bayreuth immer heller vor unseren Augen erglänzen, wie Parsifal den Gral, bis zuletzt das künstlerische Vorhaben zwar immer noch als die vollendete Form, als die bezaubernde Gestalt erscheint, wir aber im Innern die noch tiefere Glut eines rein ethischen Beweggrundes erblicken, „den Stern der selbstlosen Treue“. — In der Einleitung zu diesem Kapitel habe ich Bayreuth einem Symbol verglichen, um das man immer weitere Kreise ziehen könne; Bayreuth ist aber nicht bloß ein Symbol, sondern vor Allem ist es eine lebendige That, und das Bild der Kreise, die man enger oder weiter um den Mittelpunkt der rein dramatischen Absicht ziehen kann, ist nur seiner Klarheit wegen zulässig; geht man der Sache auf den Grund, so muß man sagen: der Gedanke, dem diese That entsprang, ist ein weltumfassender Gedanke; an dieser Thatsache kann unser Belieben nichts ändern. Über die Grenzen der Kunst mag man ja abstrakt diskutieren, so viel man will, nicht aber über die Grenzen des Kunstgedankens von Bayreuth; denn dieser ist das Werk eines bestimmten Mannes: so hat er Kunst geschaffen; ihm strömten Leben und Licht aus allen Fernen zu, und aus seinem mächtigen Gehirn strömten neues Leben und neues Licht wieder in weite Fernen zurück. Was in unserem Belieben liegt, was durch unser Vermögen begrenzt wird, ist also nur, wie tief ein Jeder von uns sich in diesen Gedanken, das heißt in diese gesamte Weltanschauung, vertiefen will und kann. Bayreuth ist und bleibt Bayreuth. Schon das bloße Gebäude des Festspielhauses bezeugt, daß es sich hier um etwas anderes handelt als um einen aus der Willkür eines einzelnen Künstlers hervorgegangenen Theaterbau. Nur von dem Manne konnte das Bayreuther Haus ersonnen werden, der die künstlerische Entwicklung eines ganzen großen Volkes nicht allein übersah, sondern in seinem eigenen Denken und Fühlen zur Blüte brachte. Ja, die Erfindung dieses Gebäudes weist noch weit über den deutschen Geist hinaus: wie sehr auch die Anforderungen, die unser heutiges Kunstwerk an die verwirklichende Technik stellt, von den zur Zeit des Sophokles gültigen verschieden sein mögen, dennoch fühlt ein jeder, der das Festspielhaus betritt, daß der sommerliche Hauch griechischen Kunstlebens ihn hier umfängt; hier ist nicht mechanische Restitution des Alten, wohl aber Neugeburt aus dem Geist des Alten, ewig Jungen. Wer das erschuf, mußte die Kunst der Hellenen als ein Erlebnis in der Seele tragen. Wagner nennt sein Festspielhaus „ein mit dem dürftigsten Materiale ausgeführtes provisorisches Notgebäude“; die flachen Spötter haben auch nach Herzenslust über die rohen Balken und Ziegel gehöhnt, und doch, warum fesselt es immer wieder den Blick, so daß von allen Höhen der Umgegend das Auge unwillkürlich auf dieses äußerlich so arme, schmucklose Gebäude sich richtet und in dessen Anblick versenkt bleibt? Gewiß, weil man empfindet, daß hier ein gewaltiger Kulturgedanke gebaut hat. Glaubt man, der Karren des Thespis habe durch Reichtum und Pracht geglänzt? wer aber ihn erblicken durfte und seine Bedeutung für das Menschengeschlecht ahnte, mußte der nicht wie gebannt davor stehen? So stehen wir heute vor dem Bayreuther Festspielhaus, vor diesem sichtbaren Symbol des „Bayreuther Gedankens“.

Ich habe Gelegenheit gehabt, ziemlich ausführlich über Wagner's Regenerationsgedanken zu referieren. Vielfach glaubt man, es werde mit diesem eine „Rückkehr zum

[1]) Richard Wagner in Bayreuth, Ed. 1876, S. 67.

rohen Naturzustand" gelehrt, und über die unerhörte Zumutung entsteht nicht geringe Entrüstung. Der Anblick des Bayreuther Festspielhauses muß wohl jeden eines Bessern belehren: in dem Kunstwerk, für welches dieses Gebäude errichtet wurde, läuft Wortdichtung, Tondichtung, Farbendichtung, und nicht diese allein, sondern ein durch Jahrtausende entwickeltes, durch Erfahrung bereichertes, durch Übung im Leiden und im Fühlen gesteigertes Empfinden und Denken zu einem so mannigfaltig-einheitlichen Ausdruck, zu einer so unerhört beziehungsreichen Handlung zusammen — das, was hier in die Erscheinung tritt, ist durch tausend Wurzeln so eng verbunden mit allem Tiefsten, was der Menschengeist im Laufe der Zeiten erforscht, es ist so innig verwachsen mit allem Höchsten, zu dem sein ahnungsvoller Blick sich emporgehoben hat, daß man im Gegenteil erkennen muß: hier erreicht der Mensch eine höchste Kulturstufe, so fern vom „rohen Naturzustand" war er noch nie. Gerade diese Thatsache aber bildet, nach meiner Überzeugung, das größte Hindernis für ein volles Verständnis des Bayreuther Gedankens: denn Schiller und Wagner hatten vollkommen recht mit der Behauptung, unsere Zivilisation sei doch, im Grunde genommen, eine durchaus „barbarische"; in Wahrheit steht die Mehrzahl gerade der „Gebildeten" dem sogenannten Naturzustand viel näher als sie selber vermuten. Es kommt eben darauf an, ob man unter „Naturzustand" den Mangel an elektrischer Beleuchtung und an Kenntnissen versteht, oder die unentwickelten Anlagen für geistige und moralische Empfänglichkeit. — Ein Beispiel. Ein akademisch gebildeter Musiker, der nicht bloß in seinem Fach, sondern auf den verschiedensten Gebieten über ein unglaubliches Wissensmaterial verfügt, diskutierte mit mir über Die Meistersinger und erklärte, reiche Kontrapunktik und vor Allem die häufige Anwendung des großen Nonenakkordes sei das Charakteristische an diesem Werke, die Handlung sei dagegen ganz opernhaft unbedeutend, und alles, was man sonst darin zu erblicken sich bestrebe, lauter „Pflanz". Nun frage ich: wenn man sich vorstellt, eine Familie von Papua-Negern hätte durch irgend einen wunderbaren Zufall eine musikalische Erziehung genossen, und abends, während sie um das Feuer hockte (auf welchem der soeben erschlagene Feind am Spieß gebraten würde) käme das Gespräch auf die Meistersingerpartitur, — was könnten diese braven Naturkinder anders aussagen als jener gelehrte Mann? Kontrapunktik und Nonenakkord, das könnten sie gewahren; weiteres nicht, weil ihnen jegliche Kultur des Geistes fehlte. Wie sollte der Papua-Neger des Meisters Wort verstehen können: „Mich leitete bei meiner Ausführung und Aufführung der Meistersinger die Meinung, mit dieser Arbeit ein dem deutschen Publikum bisher nur



Faksimile aus der Originalhandschrift von „Beethoven" (Schriften Bd. IX, 144).

stümperhaft noch vorgeführtes Abbild seiner eigenen wahren Natur darzubieten, und ich gab mich der Hoffnung hin, dem Herzen des edleren und tüchtigeren deutschen Bürgertumes einen ernstlich gemeinten Gegengruß abzugewinnen" (X, 161)? Oder wenn man gar ihm darthun wollte, die Musik sei bei Wagner kein Spiel „zur Erregung des

Das Arbeitszimmer Richard Wagner's im Hause Wahnfried.

Gefallens an schönen Formen", sondern „eine neue Sprache, in der das Schrankenloseste sich nun mit unmißverständlichster Bestimmtheit aussprechen kann — — — in der vom tondichterischen Seher über alle Denkbarkeit des Begriffes hinaus das Unaussprechbare offenbart wird" (X, 321)? Und wenn man nun, wie ich es im vorigen Kapitel flüchtig anzudeuten gesucht habe, auf Grund dieser Erkenntnis von der wahren Natur der Musik dem wilden Naturkind die reinmenschliche, über das spezifisch deutsche weit hinausreichende Handlung der Meistersinger zum unmittelbaren Gefühlsverständnis bringen wollte? Es wäre offenbar Alles umsonst, weil, um das zu verstehen und zu empfinden, zwar keine eigentliche Gelehrsamkeit, wohl aber eine hohe Kultur des Geistes nötig ist. Solche mehr oder weniger weißgetünchte Papuaner bilden aber einen großen Teil der Bevölkerung Europas; darum glaube ich auch, daß der umfassende Kulturgedanke, welcher Wagner's ganzes Schaffen wie eine reichergeartete Lebensatmosphäre umgab, vielen auch fernerhin „ein Rätsel oder ein Greuel" bleiben wird.

Aber noch aus einem anderen Grunde dürfte es nur einer Minderzahl vorbehalten bleiben, diesen Gedanken in seiner vollen Weite zu ermessen und dadurch ein Verständnis dafür zu erlangen, wie der Name Bayreuth „zu einem ermutigenden Begriffe" werden konnte. Kant, der in solchen Dingen gewiß nüchtern und anspruchslos war, meint doch, schöne Kunst erfordere „Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack". Nun ist aber das Wesentliche und Bezeichnende an dem Bayreuther Gedanken, daß er gerade die Kunst zu einer Kulturmacht erheben will; was Schiller, wie sich aus seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen ergiebt, gleichsam von ferne erblickte und darum auch häufig nur in duftig verschwommenen Linien zeichnete, das tritt hier in die Erscheinung: zur ästhetischen Erziehung des Menschen steht ja das Haus dort, auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth! Aber wie, wenn jene geforderte Vereinigung von Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack nicht so gar häufig anzutreffen wäre, — auch nicht unter denen, die nach Bayreuth hinströmen? Die Macht der Bajonette empfindet jeder, und jeder gleichmäßig; die Kunst dagegen wirkt auf jeden verschieden, auf einige fast gar nicht, auf manche doch wohl nur sehr oberflächlich und als eine wirkliche Macht — wenigstens unmittelbar — gewiß nur auf hochorganisierte Geister. Also auch aus diesem Grund erhellt es, daß die Auffassung des eigentlichen Bayreuther Gedankens in verschiedenen Köpfen sehr verschieden sich gestalten muß. Bei dem vorhin genannten Musikgelehrten umfaßte der Begriffskreis „Bayreuth" nicht einmal das ganze Festspielhaus, sondern nur den Orchesterraum, ja, wahrscheinlich sogar einzig die gedruckte lautlose Partitur auf dem Pult des Dirigenten. Ein Heinrich von Stein dagegen, wiewohl selber ein fachmäßig gebildeter Philosoph, empfand, daß er erst von Bayreuth aus die Spekulationen eines Giordano Bruno völlig begriff; nur der durch die lebendige Berührung mit der großen, offenbarenden Kunst geschärfte Blick war im stande, eine solche Weltanschauung wirklich auch zu „erschauen"; erst der lebendige Organismus des Kunstwerks (eben als höchsten Kulturmomentes) führte Stein auf seine tiefsinnigen Betrachtungen über das Verhältnis zwischen Sprache und philosophischer Erkenntnis, zwischen Sprache und Kultur, erst die „erlebte" Berührung mit dem schaffenden Bayreuther Dichter befähigte ihn zu seiner herrlichen Arbeit über die Ästhetik der deutschen Klassiker und zu seiner grundlegenden Schrift „Die Entstehung der neueren Ästhetik". Auch der Umblick über die Weltgeschichte, die er in seinen eigenen Dichtwerken „Helden und Welt" und „Die Heiligen" giebt, wird, wenn ich mich so ausdrücken darf, von der Höhe des Bayreuther Kulturgedankens aus auf das Werden des Menschengeschlechts geworfen. Carlyle, der zu Bayreuth gehörte, ohne es gekannt zu haben, fand Musik in der ganzen Natur als das „zu Grunde liegende" und meinte, durch sie allein könne man „in die Wahrheit hinein-

bringen", während „die Logik nur von der Oberfläche schwatze". — Zwischen jenem Gelehrten „im rohen Naturzustand" — oder sagen wir, um höflich zu bleiben, „im großen Nonenakkordzustand" — und dem Geist solcher zuhöchst begabter und durch die umfassendste und exquisiteste Kultur für jeden Eindruck befähigter Menschen giebt es nun alle denkbaren Stufen. Für viele muß Bayreuth ewig ein Buch mit sieben Siegeln bleiben.

Das mythische Denken.

Dagegen muß ich jetzt eine Erwägung vorbringen, die auf ganz andere Spuren führt: ich rede in diesem Abschnitt von einem „Bayreuther Gedanken"; darin folge ich dem Beispiel bedeutender Vorgänger; es muß aber wohl bemerkt werden, daß es manchen der allerbesten, vornehmlich unter den ausübenden Künstlern oder auch unter den praktisch thätigen, ähnlich geht wie Brünnhilde, die zwar für Wotan's Gedanken „focht, kämpfte und stritt", die aber

„nicht ihn dachte
und nur empfand!"

oder auch wie Siegfried, der von sich sagt:

„Nicht kann ich das Ferne
sinnig erfassen."

Das Wort „Gedanke" ist vielleicht überhaupt gar nicht sehr glücklich als Bezeichnung für eine solche künstlerische Überzeugung, für eine solche künstlerische Weltanschauung, oder noch richtiger gesagt, für einen solchen künstlerischen Glauben. Wie Nietzsche sehr mit Recht hervorhebt: Wagner selber „denkt in sichtbaren und fühlbaren Vorgängen, nicht in Begriffen, das heißt, daß er mythisch denkt, so wie immer das Volk gedacht hat". Ein Nicht-in-Begriffen-Denken ist aber nach dem üblichen Sprachgebrauch kein eigentliches Denken, es ist ein Schauen. Zur Erläuterung des Unterschiedes verweise ich auf das Gespräch zwischen Christus und Nicodemus: der Gelehrte fordert klar umschriebene Begriffe und erhebt Einwendungen gegen die „mythische Denkweise" des Heilands; dieser jedoch unterbricht ihn mit den einfachen Worten: „Wir reden, das wir wissen, und zeugen, das wir gesehen haben". Diese Worte lassen sich auf manche der treuesten, thatkräftigsten und erfolgreichsten Anhänger von Bayreuth anwenden: sie wissen wenig von dem Verhältnis zwischen Kunst und Kultur, sie machen sich nicht die geringste Sorge um eine mögliche Beeinflußung dieser durch jene; und dennoch wissen sie, denn das zeigt sich in ihrer Gesinnung („das Walten des Wissens", wie Wagner's Erda sagt), und „sie zeugen, das sie gesehen haben", denn das bewährt sich in ihren Thaten. Man kann also im Bannkreise des „Bayreuther Gedankens" stehen und ihn als „sinnvollen Wahlspruch" hochhalten, ohne ein Denker zu sein, ohne überhaupt irgend etwas anderes im Auge zu haben als das reinkünstlerische Werk, seine technische Gestaltung und seine leibhaftige Verwirklichung.

Diese Thatsache führt uns nun zu einer sehr wichtigen Erkenntnis. Über das mythische Denken Wagner's fügt Nietzsche erläuternd hinzu: „so wie immer das Volk gedacht hat". Das Denken des Künstlers ist in der That dem „unbewußten Denken" des Volkes wesentlich verwandt; darum ist auch gerade dieses künstlerische Denken wie kein zweites dazu geeignet, die weiteste Wirkung auszuüben. Zu der billigen Rolle eines Propheten habe ich weder die geringste Neigung, noch Eignung; meine feste Überzeugung ist es aber, daß der jetzt schon große und wachsende Einfluß von Wagner's Denken — von dem **Bayreuther Gedanken** — in einem heute noch ungeahnten Maße umgestaltend auf das Denken der Menschen wirken wird. Denn „Volk" sind nicht etwa bloß die Bauern, sondern wir Alle. Als einzelnes gebildetes Individuum mögen wir

uns gegen eine solche Naturströmung, wie sie sich in Wagner's Denken und Wirken äußerte, auflehnen und uns mit Händen und Füßen dagegen sträuben; es nützt aber nichts: der Stärkste siegt, und der Stärkste ist der, der mythisch denkt. Die unvergleichliche Plastizität der Kunstwerke Wagner's — dergleichen nur bei den wenigen allergrößten Dramatikern aller Zeiten anzutreffen ist — diese selbe Plastizität ist allen seinen Gedanken eigen: redet er von Weltgeschichte, von Politik, von Staatsverfassung, von Gesetz und Religion, von Sklaventum und Aristokratismus, von Handwerkertum und Kapitalismus, von Sprache, Litteratur und Musik, von Wissenschaft und Philosophie, oder auch von Spanien, Frankreich, England in ihren charakteristischen Merkmalen, von Shakespeare, Calderon, Hafis, Napoleon, Robespierre, von Palestrina, Mozart, Bach, Spontini, Auber, immer und überall ist es ein *Gesehenes*, was da plötzlich vor uns auftaucht. Nehmen wir als Beispiel eine Gestalt, die dem Künstler als solchem besonders fern liegen mußte, die des Robespierre. Wie viel hat man nicht über diesen Mann hin und hergeschrieben! das Urteil der Historiker war ein so widersprechendes, daß man nur das eine wußte, hier müsse ein Rätsel vorliegen; und welches Aufsehen, welche Lobeshymnen, als nach langen Studien Taine vor einigen Jahren in seinen *Origines de la France contemporaine* eine Ecke des Schleiers aufhob! Ganz dasselbe wie Taine, aber viel schärfer, viel plastischer und sofort — nach seiner Art — über das Individuelle hinaus zu allgemeiner Bedeutung erweitert, hatte Wagner genau 30 Jahre früher geschrieben: „Das Tragische Robespierre's besteht eigentlich in der unglaublichen Jämmerlichkeit, mit der dieser Mensch, am Ziele seiner Machtbestrebungen, gänzlich ohne Wissen davon dastand, was er denn nun eigentlich mit dieser gewonnenen Macht anfangen soll — — — ihm war nicht ein hoher *Zweck* bekannt, um dessen Erreichung willen er zu schlechten Mitteln griff; sondern um den Mangel eines solchen Zweckes, um seine eigene Inhaltslosigkeit zu decken, griff er zu dem ganzen scheußlichen Guillotinenapparat, — — — So hatte dieser höchst ärmliche Mensch, der endlich nur seine abgeschmackte *vertu* auskramen konnte, eigentlich *nur in den Mitteln seinen Zweck*, und *so geht es mit all diesen rein politischen Helden*, die mit vollem Rechte an ihrer Unfähigkeit der Art zu Grunde gehen, daß hoffentlich diese ganze Gattung bald vollständig aus der Geschichte schwinden soll."[1]) Wie gesagt, die reine, aktenmäßige Geschichtsforschung hat dieses Bild (dessen Richtigkeit uns sofort durch die Physiognomie Robespierre's bekräftigt wird) in allen Punkten bestätigt; Wagner aber hatte es nicht nötig, in Akten zu stöbern, um Robespierre zu verstehen, „er zeugte, was er *sah*", und jeder, der seine Worte liest, sieht nunmehr ebenfalls die ganze moralische Persönlichkeit jenes Mannes, als stünde seine Seele nackt vor uns. — Man sprach einmal in Wahnfried von der historischen Bedeutung Shakespeare's, da erklärte der Meister: „Shakespeare ist der Richter der Renaissance". Über das Wesen des Liszt'schen Genius befragt, erwiederte er, daß in Liszt der vollendete Musiker zugleich durch und durch „*anschauender Dichter*" sei. In solchen Worten — und man könnte hunderte anführen[2]) — ist etwas so Erschöpfendes und zugleich so künstlerisch Abgerundetes gesagt, daß sie wie vollendete kleine Kunstwerke den Stempel der endgültigen Form an sich tragen. (Darin liegt auch die Berechtigung eines solchen Werkes wie der Glasenapp'schen Encyklopädie). — Man betrachte aber auch Wagner's Behandlung mehr abstrakter Fragen. Welches

---

[1]) Zum lückenlosen Verständnis bitte ich die betreffende, hier nur im Auszug mitgeteilte Stelle in dem Brief an Roeckel vom 25. Januar 1854 nachzulesen. Ähnliches in „Was nützt diese Erkenntnis?" (X, 326).

[2]) Vergl. u. a. Wolzogen's „Erinnerungen an Richard Wagner".

Franz Liszt 1886. Letzte photographische Aufnahme.

soziologische Problem z. B. ist wohl schwieriger darzustellen und in der Unlösbarkeit seiner inneren Widersprüche von allen Seiten zu beleuchten, als das Problem des Verhältnisses zwischen dem Individuum und der Gesellschaft, zwischen dem edlen Drang des Einzelnen nach Freiheit und der Notwendigkeit zunehmender Einschränkungen durch die Allgemeinheit? Dies ist das Grundproblem aller Staatskunst. Nun sehe man, in welcher Weise Wagner an der Hand des „Mythos vom Ödipus" dieses Verhältnis in allen seinen möglichen weitverzweigten Beziehungen so leuchtend klar dargethan hat, daß man sagen muß, eines der dunkelsten, unfruchtbarsten Gebiete menschlichen Denkens sei hier, plötzlich, nicht bloß hell beleuchtet, sondern zu einem leidenschaftlich fesselnden Gegenstand umgeformt (vergl. Oper und Drama, IV, 68—80)! — Was der Meister als die eigentliche dichterische Kraft bezeichnet hatte, die Neuerfindung von Mythen, das ist eben bei ihm die normale und notwendige Form seines Denkens. „Ich kann nur in Kunstwerken sprechen", schrieb einmal Wagner an Röckel (R. '69); die Betonung lag hier auf dem Wort Kunstwerken, wir können sie aber, ohne fehlzugehen, auf nur verlegen: „ich kann nur in Kunstwerken sprechen." Wagner's Denken, und darum auch sein Sprechen, waren Kunst: sein Denken war wirkliches Anschauen, sein Sprechen klare,

scharf umgrenzte, plastische Bilder, wie die Bilder auf der Bühne. Einem solchen Denken und seiner Wiederspiegelung im gesprochenen und geschriebenen Wort kommt aber unter Anderem jene wesentlichste Eigenschaft genialer Kunst zu, daß es nie „auszudenken" ist: im Gegensatz zu einer streng logisch analytischen, scharf umgrenzten Wissenschaft ist eine derartige Weisheit so unerschöpflich wie die Natur, welche hier (um mich eines physikalischen Vergleiches zu bedienen) im Gehirn des künstlerischen Genies eine „totale Reflexion" erleidet, und nicht, wie durch die bloß logische Denkfunktion, eine nur „partielle." — Hiermit dürfte aber zugleich ausgesagt sein, daß, was man unter dem „Bayreuther Gedanken" zu verstehen hat, jedenfalls auch ein künstlerisch Geniales sein muß, das nicht abgezirkelt und abgemessen werden kann, sondern einer Quelle gleicht, aus der unerschöpflich „Wasser des Lebens" — wie die alten Märchendichter gesagt hätten — zu entnehmen ist.

Der Bildungsbarbar

Man wittere aber keinen Widerspruch zwischen dieser Behauptung von dem großen, allgemeinen Einfluß von Wagner's Denken und meinen vorangehenden Ausführungen, nach denen das Verständnis des „Gedankens von Bayreuth" auf eine Minderzahl beschränkt bleiben muß. Letzteres gilt von dem großen Kulturgedanken als einem „Gedanken in Begriffen"; Wagner's „Denken in sichtbaren und fühlbaren Vorgängen" dagegen, welches in dem sichtbaren Festspielhaus in Bayreuth ein wunderbar entsprechendes, viel umfassendes Denkmal — zugleich ein Symbol und einen „sinnvollen Wahlspruch" — erhalten hat, dieses reicht in seinen Wirkungen weit über den engen Kreis einer Minderzahl hinaus. Nur eine Klasse von Menschen dürfte keinerlei Wirkung verspüren und sowohl vom mythisch-künstlerischen, wie vom logischen Bayreuther Gedanken unberührt bleiben; eine uralte indische Dichtung hat es schon gesagt: „Einen durch ein bißchen Wissen verschrobenen Menschen gewinnt selbst Brahman nicht". Ich kann mich aber auf die hervorragendsten Schulmänner, wie Paul de Lagarde, berufen, um die Behauptung zu vertreten, unsere jetzige Schulbildung sei ganz besonders dazu angethan, „die Menschen zu verschrauben"; namentlich bleibt das Wissen, wie es uns jetzt erteilt wird, immer „ein bißchen"; denn wie enorm auch die Masse der mitgeteilten und eingepaukten Thatsachen sein mag, diese sind und bleiben lauter aneinander gereihtes „Einzelnes", lauter „bißchen"; zu einem Wissen, zu einer wahren Kultur des Geistes gehört eine einheitliche Weltanschauung und namentlich auch eine gleichmäßige Entwickelung aller Anlagen des Geistes. Kant forderte, wie wir sahen, Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack; welche von diesen vier Anlagen wird etwa auf unseren Schulen systematisch gepflegt? Und so sagt auch Lagarde von dieser Gymnasialbildung: „Sie überzieht die Nation mit dem zähen Schleime der Bildungsbarbarei, dieser ekelhaftesten aller Barbareien, die jetzt das Leben in Deutschland zu einer Strafe macht und Gottes Licht und Luft von uns abhält".[1]) Die Bildungsbarbaren, diese weißgetünchten Papuaner, sie haben Wagner während seines Lebens gehaßt, verfolgt, anathematisiert; auch der Bayreuther Gedanke bleibt ihnen fremd, — nicht so sehr „ein Rätsel" (denn Rätsel giebt es für solche Leute überhaupt nicht), wohl aber „ein Greuel". Sehen wir aber von ihnen ab, so dürfen wir die Erwartung aussprechen, daß der „Bayreuther Gedanke" sowohl auf die zuhöchst kultivierten Geister, wie auch auf die große gesunde Masse des Volkes unfehlbar wirken wird.

Der Kunstgedanke.

Der Leser wird, glaube ich, schon bemerkt haben, daß mir an diesem Abschnitt die Überschrift die Hauptsache ist. Mir liegt vor allem daran, durch diesen Titel „Der Bayreuther Gedanke" die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, daß es überhaupt etwas giebt, was man so benennen kann, daß in den Augen des Schöpfers jenes Festspielhauses und in denen seiner mitschöpferischen Freunde es sich nicht bloß um einen

[1]) Politische Aufsätze, S. 121.

Theaterbau, sondern um einen Kulturgedanken handelt. Dagegen halte ich es für unmöglich, klipp und klar (und kurz) darzulegen, was man unter dem Ausdruck „Bayreuther Gedanke" zu verstehen habe. Aus dem Vorangegangenen dürfte sich auch ohne weiteres ergeben, warum das unmöglich ist. Hier müssen wir mit Wagner's Hans Sachs gestehen:

„Faß' ich es ganz — kann ich's nicht messen!
Doch wie wollt' ich auch messen,
was unermeßlich mir schien?"

Jedoch, kann ich auch das Unermeßliche nicht messen, bin ich auch tief überzeugt, daß ein wahres Erfassen nur aus dem Eindruck des lebendigen Kunstwerks zu gewinnen ist, und daß nur derjenige es begreifen und billigen wird, wenn man überhaupt von einem Bayreuther Gedanken redet, dem selber Bayreuth „ein teures Angedenken" geworden ist, — so will ich doch nicht den Vorwurf auf mich laden, ich wiche einer berechtigten Frage aus. Aus der schier unbegrenzten Menge des hier Sagenswerten will ich darum zwei Punkte herausgreifen und versuchen, sie in möglichst wenigen Worten vor den Leser hinzustellen; im besten Falle könnte es sich ja nur um Andeutungen handeln; diesen Spuren möge dann der Wohlgesinnte in Wagner's Schriften und Werken folgen; er wird später erstaunt sein, einzusehen, wie weit schon jetzt, wenige Jahre nach Wagner's Tod, der Einfluß dieses Bayreuther Gedankens gestaltend auf das Denken und Schaffen mancher der Besten unter den Lebenden wirkt. Zuerst will ich einen Punkt hervorheben, wo die reine Kunst den Mittelpunkt bildet und die Sorge um sie das Bestimmende ist; sodann will ich versuchen, auf das künstlerische Denken in seiner Bedeutung für die Gesamterkenntnis der Welt hinzuweisen.

Im X. Band seiner Schriften (S. 47) sagt Wagner: „Es ist mir aufgegangen, daß, wie ich für die richtige Darstellung meiner künstlerischen Arbeiten erst mit den beabsichtigten Bühnenfestspielen in dem hierfür besonders erfundenen und ausgeführten Bühnenfestspielhause in Bayreuth einen Boden zu gewinnen hatte, auch für die Kunst überhaupt, für ihre richtige Stelle in der Welt, erst ein neuer Boden gewonnen werden muß, welcher für das erste nicht der Kunst selbst, sondern eben der Welt, der sie zu innigem Verständnisse geboten werden soll, zu entnehmen sein kann. Hierfür hatten wir unsere Kulturzustände, unsere Zivilisation in Beurteilung zu ziehen, wobei wir diesen immer das uns vorschwebende Ideal einer edlen Kunst gleichsam als Spiegel vorhielten, um sie in ihm reflektiert zu gewahren". Diese Worte könnten durch einen Kommentar nur an Kraft und Klarheit einbüßen; in ihnen kommt der Bayreuther Gedanke erschöpfend zur Darstellung, so wie er sich von dem einen bestimmten Gesichtspunkt des Verhältnisses zwischen Kunst und Leben zeigt. Nur daran will ich den Leser erinnern, daß diese Erkenntnis, der Welt müsse erst ein neuer Boden für die Kunst abgewonnen werden, eine grundlegende und gestaltende für Wagner's ganzes Leben ist. Die hier angeführten Worte, die an das thatsächlich vorhandene — einen „ermutigenden Begriff" bildende — Bayreuth anknüpfen, sind aus dem Jahre 1881; schon in Paris jedoch, 1840, „betrat Wagner eine neue Bahn, die der Revolution gegen die künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart", und immer deutlicher empfand er von da an, immer häufiger begegnen wir unter seiner Feder dem Ausdruck dieser Überzeugung: für die Kunst muß ein neuer Boden gewonnen werden. (Vergl. S. 42, S. 107 und S. 174.) — Auch darauf möchte ich ganz besonders aufmerksam machen, wie klar diese Worte Wagner's das notwendige Ineinandergreifen von Kunst und „Welt" darthun. Nennt man den Künstler Wagner einen Reformator, sagt man, der Gedanke, dem jenes Festspielhaus in Bayreuth

scharf umgrenzte, plastische Bilder, wie die Bilder auf der Bühne. Einem solchen Denken und seiner Wiederspiegelung im gesprochenen und geschriebenen Wort kommt aber unter Anderem jene wesentlichste Eigenschaft genialer Kunst zu, daß es nie „auszudenken" ist: im Gegensatz zu einer streng logisch analytischen, scharf umgrenzten Wissenschaft ist eine derartige Weisheit so unerschöpflich wie die Natur, welche hier (um mich eines physikalischen Vergleiches zu bedienen) im Gehirn des künstlerischen Genies eine „totale Reflexion" erleidet, und nicht, wie durch die bloß logische Denkfunktion, eine nur „partielle." — Hiermit dürfte aber zugleich ausgesagt sein, daß, was man unter dem „Bayreuther Gedanken" zu verstehen hat, jedenfalls auch ein künstlerisch Geniales sein muß, das nicht abgezirkelt und abgemessen werden kann, sondern einer Quelle gleicht, aus der unerschöpflich „Wasser des Lebens" — wie die alten Märchendichter gesagt hätten — zu entnehmen ist.

Der Bildungsbarbar

Man wittere aber keinen Widerspruch zwischen dieser Behauptung von dem großen, allgemeinen Einfluß von Wagner's Denken und meinen vorangehenden Ausführungen, nach denen das Verständnis des „Gedankens von Bayreuth" auf eine Minderzahl beschränkt bleiben muß. Letzteres gilt von dem großen Kulturgedanken als einem „Gedanken in Begriffen"; Wagner's „Denken in sichtbaren und fühlbaren Vorgängen" dagegen, welches in dem sichtbaren Festspielhaus in Bayreuth ein wunderbar entsprechendes, viel umfassendes Denkmal — zugleich ein Symbol und einen „sinnvollen Wahlspruch" — erhalten hat, dieses reicht in seinen Wirkungen weit über den engen Kreis einer Minderzahl hinaus. Nur eine Klasse von Menschen dürfte keinerlei Wirkung verspüren und sowohl vom mythisch-künstlerischen, wie vom logischen Bayreuther Gedanken unberührt bleiben; eine uralte indische Dichtung hat es schon gesagt: „Einen durch ein bißchen Wissen verschrobenen Menschen gewinnt selbst Brahman nicht". Ich kann mich aber auf die hervorragendsten Schulmänner, wie Paul de Lagarde, berufen, um die Behauptung zu vertreten, unsere jetzige Schulbildung sei ganz besonders dazu angethan, „die Menschen zu verschrauben"; namentlich bleibt das Wissen, wie es uns jetzt erteilt wird, immer „ein bißchen"; denn wie enorm auch die Masse der mitgeteilten und eingepaukten Thatsachen sein mag, diese sind und bleiben lauter aneinander gereihtes „Einzelnes", lauter „bißchen"; zu einem Wissen, zu einer wahren Kultur des Geistes gehört eine einheitliche Weltanschauung und namentlich auch eine gleichmäßige Entwickelung aller Anlagen des Geistes. Kant forderte, wie wir sahen, Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack; welche von diesen vier Anlagen wird etwa auf unseren Schulen systematisch gepflegt? Und so sagt auch Lagarde von dieser Gymnasialbildung: „Sie überzieht die Nation mit dem zähen Schleime der Bildungsbarbarei, dieser ekelhaftesten aller Barbareien, die jetzt das Leben in Deutschland zu einer Strafe macht und Gottes Licht und Luft von uns abhält".[1]) Die Bildungsbarbaren, diese weißgetünchten Papuaner, sie haben Wagner während seines Lebens gehaßt, verfolgt, anathematisiert; auch der Bayreuther Gedanke bleibt ihnen fremd, — nicht so sehr „ein Rätsel" (denn Rätsel giebt es für solche Leute überhaupt nicht), wohl aber „ein Greuel". Sehen wir aber von ihnen ab, so dürfen wir die Erwartung aussprechen, daß der „Bayreuther Gedanke" sowohl auf die zuhöchst kultivierten Geister, wie auch auf die große gesunde Masse des Volkes unfehlbar wirken wird.

Der Kunstgedanke.

Der Leser wird, glaube ich, schon bemerkt haben, daß mir an diesem Abschnitt die Überschrift die Hauptsache ist. Mir liegt vor allem daran, durch diesen Titel „Der Bayreuther Gedanke" die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, daß es überhaupt etwas giebt, was man so benennen kann, daß in den Augen des Schöpfers jenes Festspielhauses und in denen seiner mitschöpferischen Freunde es sich nicht bloß um einen

[1]) Politische Aufsätze, S. 121.

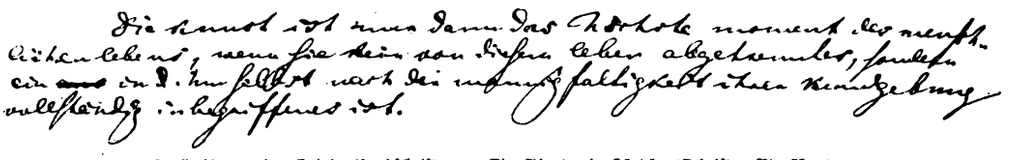
Theaterbau, sondern um einen Kulturgedanken handelt. Dagegen halte ich es für unmöglich, klipp und klar (und kurz) darzulegen, was man unter dem Ausdruck „Bayreuther Gedanke“ zu verstehen habe. Aus dem Vorangegangenen dürfte sich auch ohne weiteres ergeben, warum das unmöglich ist. Hier müssen wir mit Wagner's Hans Sachs gestehen:

„Faß' ich es ganz — kann ich's nicht messen!
Doch wie wollt' ich auch messen,
was unermeßlich mir schien?“

Jedoch, kann ich auch das Unermeßliche nicht messen, bin ich auch tief überzeugt, daß ein wahres Erfassen nur aus dem Eindruck des lebendigen Kunstwerks zu gewinnen ist, und daß nur derjenige es begreifen und billigen wird, wenn man überhaupt von einem *Bayreuther Gedanken* redet, dem selber Bayreuth „ein teures Angedenken“ geworden ist, — so will ich doch nicht den Vorwurf auf mich laden, ich wiche einer berechtigten Frage aus. Aus der schier unbegrenzten Menge des hier Sagenswerten will ich darum zwei Punkte herausgreifen und versuchen, sie in möglichst wenigen Worten vor den Leser hinzustellen; im besten Falle könnte es sich ja nur um Andeutungen handeln; diesen Spuren möge dann der Wohlgesinnte in Wagner's Schriften und Werken folgen; er wird später erstaunt sein, einzusehen, wie weit schon jetzt, wenige Jahre nach Wagner's Tod, der Einfluß dieses Bayreuther Gedankens gestaltend auf das Denken und Schaffen mancher der Besten unter den Lebenden wirkt. Zuerst will ich einen Punkt hervorheben, wo die *reine Kunst* den Mittelpunkt bildet und die Sorge um sie das Bestimmende ist; sodann will ich versuchen, auf das künstlerische Denken in seiner Bedeutung für die *Gesamterkenntnis* der Welt hinzuweisen.

Im X. Band seiner Schriften (S. 47) sagt Wagner: „Es ist mir aufgegangen, daß, wie ich für die richtige Darstellung meiner künstlerischen Arbeiten erst mit den beabsichtigten Bühnenfestspielen in dem hierfür besonders erfundenen und ausgeführten Bühnenfestspielhause in Bayreuth einen Boden zu gewinnen hatte, auch *für die Kunst* überhaupt, für ihre richtige Stelle in der Welt, *erst ein neuer Boden gewonnen werden muß*, welcher für das erste nicht der Kunst selbst, *sondern eben der Welt*, der sie zu innigem Verständnisse geboten werden soll, zu entnehmen sein kann. Hierfür hatten wir unsere Kulturzustände, unsere Zivilisation in Beurteilung zu ziehen, wobei wir diesen immer das uns vorschwebende Ideal einer edlen Kunst gleichsam als Spiegel vorhielten, um sie in ihm reflektiert zu gewahren“. Diese Worte könnten durch einen Kommentar nur an Kraft und Klarheit einbüßen; in ihnen kommt der Bayreuther Gedanke erschöpfend zur Darstellung, so wie er sich von dem einen bestimmten Gesichtspunkt des Verhältnisses zwischen Kunst und Leben zeigt. Nur daran will ich den Leser erinnern, daß diese Erkenntnis, der Welt müsse erst ein neuer Boden für die Kunst abgewonnen werden, eine grundlegende und gestaltende für Wagner's ganzes Leben ist. Die hier angeführten Worte, die an das thatsächlich vorhandene — einen „ermutigenden Begriff“ bildende — *Bayreuth* anknüpfen, sind aus dem Jahre 1881; schon in Paris jedoch, 1840, „betrat Wagner eine neue Bahn, die der Revolution gegen die künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart“, und immer deutlicher empfand er von da an, immer häufiger begegnen wir unter seiner Feder dem Ausdruck dieser Überzeugung: für die Kunst muß ein neuer Boden gewonnen werden. (Vergl. S. 42, S. 107 und S. 174.) — Auch darauf möchte ich ganz besonders aufmerksam machen, wie klar diese Worte Wagner's das notwendige Ineinandergreifen von Kunst und „Welt“ darthun. Nennt man den Künstler Wagner einen *Reformator*, sagt man, der Gedanke, dem jenes Festspielhaus in Bayreuth

dient, sei ein „regeneratorischer", so zuckt der Bildungsbarbar mit den Schultern und antwortet höchstens: Schuster, bleib' bei deinem Leisten! Wer aber weiß, wie eng Alles in der Natur zusammenhängt, wer eingesehen hat, daß das Gesetz der Korrelation in einer Weise die ganze Welt beherrscht, daß jede Unterscheidung zwischen kleinen und großen Ursachen eine künstliche ist, da aus dem geringsten Anstoß die unermeßlichsten



Faksimile aus der Originalhandschrift von „Ein Theater in Zürich" (Schriften Bd. V, 57).

Wirkungen hervorgehen können, der wird sich nicht durch einen so oberflächlichen Einwurf irre machen lassen. Gerade indem der Künstler *ganz* bei seiner Kunst bleibt, kommt er, wie das bei Wagner geschah, dazu, eine tiefgreifende Umgestaltung unserer Kulturzustände zu fordern. Er *muß es*; indem er es thut, folgt er ja einfach dem Gesetz alles Lebenden: er kämpft um sein Dasein gegen eine Welt, die ihm das Dasein verkümmert und bald ganz zu vernichten droht. Gewiß darf man das Festspielhaus von Bayreuth auch auf diese Darwinistische Weise deuten! Es ist ein Kampfsymbol, eine Standarte, um welche sich die Getreuen kriegsgerüstet sammeln, und das ist gar nicht die übelste Bedeutung des „Bayreuther Gedankens", denn nur im Kampfe stählen sich die Kräfte. In einem unveröffentlichten Brief aus früheren Jahren schreibt auch der Meister: „Muß jemand zugeben, daß ich richtig sehe, so ist er verloren, wenn er nicht die Kraft auf Tod und Leben hat"; und Nietzsche bekannte: „Für uns bedeutet Bayreuth die Morgenweihe am Tage des Kampfes!"

Wer noch nicht über diesen Gegenstand nachgedacht hat, der kann zunächst aus Wagner's Schriften, namentlich aus denen der Züricher Gruppe, erfahren, wie geradezu — nicht bloß kunstfeindlich, sondern — *kunsttötlich* unsere heutige Zivilisation ist. Wir wissen ja gar nicht mehr, was große, lebendige, in das gesamte Leben eingreifende Kunst ist, wie unvergleichlich ihre Wirkung, wie unermeßlich ihr Einfluß; das soll nun der Welt gelehrt werden; und es kommt der Tag, wo trotz aller gelehrten Gegenargumente und Gegenbeweise sich keiner mehr diesem Einfluß entziehen kann.

Bayreuth. Gerade hier muß ich nun eine Bemerkung im Vorübergehen einschalten, um es zu erklären, warum der Name „Bayreuth" für diesen Glauben an die unvergleichliche Bedeutung der Kunst dem Namen „Wagner" vorzuziehen ist. Wie groß und stolz klingt nicht der Name des Mannes, der diese Bedeutung der Kunst erkannt und verkündigt hat, *Richard Wagner*! wie jämmerlich dagegen jene elende Vokabel „*Wagnerianer*"! Wie sinnlos außerdem! Es ist als ob man durch Anhängung des „aners" auch etwas von dem strahlenden Glanz jenes Namens abzubekommen wähnte! Und soll hiermit etwa Ehrerbietung ausgesprochen werden, so kann man entgegnen, daß Wagner keiner solchen Lobhudelei bedarf. Von Äschylos bis Shakespeare, von Hafis bis Schiller, von Palestrina bis Beethoven, von Phidias bis Raphael: das ist die Welt der Kunst, auf die der Meister unaufhörlich in den glühendsten Worten uns hinweist; alle Engherzigkeit, alles Parteiwesen war ihm fremd. Wer irgend einen echten Meister verkennt, der gehört nicht zu Wagner. Denn alle zaubert er vor unseren Augen herauf, diese „größten und edelsten Geister, die seit Jahrhunderten ihre Stimme aus der Wüste erhoben haben", und dann ruft er in edler Entrüstung: „Wir haben sie gehört und noch tönt ihr Ruf in unseren Ohren: aber aus unseren eitlen, gemeinen Herzen haben wir den lebendigen Nachklang ihres Rufes ver-

wischt; wir zittern vor ihrem Ruhm, lachen aber vor ihrer Kunst; wir ließen sie erhabene Künstler sein, verwehrten ihnen aber das Kunstwerk; denn das große, wirkliche, eine Kunstwerk können sie nicht allein schaffen, sondern dazu müssen wir mitwirken". Und das ist eben die eine große Bedeutung von Bayreuth; es steht abseits von der „eitlen, gemeinen Welt" und ruft nur diejenigen heran, die mitwirken wollen, „die mitschöpferischen Freunde". Das Publikum zu einer That heranzuziehen, „die der künstlerischen entgegenkomme" ist ein wichtiger Bestandteil des „Bayreuther Gedankens". Hier steht also nicht ein einzelner Mann obenan, und wäre er ein Richard Wagner, sondern die „heilige deutsche Kunst", von der Hans Sachs in so bewegten Worten redet, und diese deutsche Kunst dehnt sich zur „reinmenschlichen Kunst" aus; hier gilt es, „das große, wirkliche, eine Kunstwerk" ins Leben zu rufen, gleichviel, wer es geschaffen hat. Richard Wagner ist ein Mensch, der gelebt und gelitten hat, dessen Namen man deswegen nicht mißbrauchen, sondern „in des Herzens bergendem Schrein" fromm aufbewahren soll. Bayreuth dagegen ist sein Werk, das Werk, das er uns Allen geschenkt hat, sobald wir es uns aneignen wollen, und „Bayreuth" ist der unpersönliche, überpersönliche, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Kunst verbindende „sinnvolle Wahlspruch", welcher diejenigen einen soll, die mit Wagner dem Glauben leben, für die Kunst müsse erst ein neuer Boden gewonnen werden, und dazu müßten wir Alle mitwirken. Das war auch der Sinn jener schönen und so vielfach mißverstandenen Worte, die Wagner am Schlusse der ersten Aufführung des Nibelungenrings in Bayreuth von der Bühne aus seinen Freunden zurief: „Sie haben jetzt gesehen, was wir können; wollen Sie jetzt! Und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst!" Auch dieser feste, begeisterte Wille gehört zum Bayreuther Gedanken.

Durch die bloße Andeutung des umgestaltenden Einflusses, den die Kunst nach dieser Bayreutherischen Auffassung auf Kultur und Zivilisation auszuüben bestimmt ist, (worüber ich auch namentlich das S. 175 bis 180 Ausgeführte nachzulesen bitte), glaube ich mehr zu dem Verständnis dieses Punktes beigetragen zu haben, als wenn ich über alles, was Schiller und Wagner hierüber gesagt, ausführlich hätte referieren wollen. Höchstens möchte ich, damit der Leser den ganzen Umfang des hier berührten Einflusses ermesse, noch auf den Schluß des Abschnittes über die Regenerationslehre hinweisen, wo ich an der Hand von Wagner's Schriften auf die nahen Beziehungen zwischen Kunst und Religion hingewiesen habe. Schon in sehr jungen Jahren bekannte sich der Meister bezüglich der Wege, welche das Menschengeschlecht wandeln sollte und müßte, zu einer Auffassung, die schroff von allem üblichen Fortschrittsglauben absticht. Es war zu einer Zeit, als er den Kirchen sehr fern stand und im Staate den Feind zu erblicken wähnte; der Staat erschien ihm gewissermaßen als das Kollektiv zu jener Gestalt des Robespierre; diesem Staate stellt er nun als das zu Erstrebende entgegen: „das sich verwirklichende religiöse Bewußtsein der Gesellschaft von ihrem reinmenschlichen Wesen" (Oper und Drama, IV, 90), und schon hier errät er die später klar verkündete tiefe Wahrheit: „Nur eine allgemeine Religion ist in Wahrheit Religion" (X, 60). Man fragt: wie kommen denn derlei Erwägungen in eine Schrift über die Oper und das Drama? Einfach, weil der Künstler schon damals empfand, „das Kunstwerk sei die lebendig dargestellte Religion", und „die Religion schließe die Bedingungen des Kunstwerkes in sich" (vergl. III, 77 und 146). Schon damals blickte aber der noch junge Dichter umher, ohne in unserer Welt auf wahre Religion zu treffen, — ihn dünkte es, unsere Religion sei der Gelderwerb, der Egoismus. Und da ging es ihm auf, daß Kunst und Religion, welche beide so schwer darben, derartig eng mit einander verknüpft seien, daß die Religion, von der er das Heil der Kunst erwartete, erst von der Kunst „errettet" werden müsse. Man hat wohl manchmal über eine „Bayreuther Religion" gespottet; eine solche wäre

Kunst und Religion.

aber vielleicht immerhin noch besser als gar keine, und zudem erklärte der jugendliche Meister: „Religionen erfindet nicht der Künstler, die entstehen aus dem Volke“ (III, 77), und als Greis bekannte er: „Religionen zu erfinden, ist unmöglich“ (X, 322). Es ist ja immer dasselbe Mißverständnis aus welchem jene Einwürfe hervorgehen. Man kann von sehr verschiedenen Seiten an alle Probleme, auch an das Problem des Lebens herantreten; sobald man es nun nicht allein kontemplativ betrachtet, sondern selber schaffend in dieses Lebensrätsel eingreift, so pflanzt sich notwendigerweise die Bewegung von dem einen Punkt auf alle ferneren weiter. Die Kunst wird nicht Wissenschaft, nicht Philosophie, nicht Religion werden; aber ebenso, wie wir es erlebt haben, daß Religion auf Philosophie und Wissenschaft, Wissenschaft auf Philosophie und Religion einen weitreichenden Einfluß ausübten, ebenso können wir es und werden wir es erleben, daß die Kunst die Arroganz der Wissenschaft brechen, der Philosophie eine neue Richtung geben und die Religion zu erneutem, segensreichem Leben erwecken wird. So wenigstens meint der „Bayreuther Gedanke“; das erstrebt er.

Hier kann ich nun, meinem Versprechen gemäß, eine zweite und ganz anders geartete Gedankenreihe zur Exemplifikation dieses Bayreuther Gedankens heranziehen und durch einige Andeutungen erläutern.

Kunst und Philosophie.

Ich habe soeben von einem möglichen Einfluß der Kunst auf die Philosophie gesprochen. Das wäre durchaus nicht so beispiellos. Eine der erhabensten Weltanschauungen, die ein einzelnes menschliches Gehirn zu einem wahren Mikrokosmos erhöhte, ist die des Plato. Dieser Denker war in einem Lande geboren, in welchem die Kunst das ganze Leben des Volkes durchdrang. Der künstlerische Instinkt dieses so enorm begabten Volkes der Hellenen zeigte sich nun vor allem darin, daß er der Analyse nie freien Lauf ließ, sondern jeden Begriff sofort „gestaltete“ und jede Vielheit sofort „individualisierte“, wodurch diese für die Anschauung gewonnen und somit auch zum Mittelpunkt neuen Lebens wurden: dem einzelnen, vergänglichen Fall gegenüber war jetzt diese Idealgestalt das Unsterbliche, Göttliche. Plato's Ideenlehre ist nun das Übertragen jenes lebendigen und im Leben so hochbewährten Volkstriebes auf die metaphysische Erkenntnis. Die Kraft und das unvergängliche Leben dieser Platonischen Weltanschauung beruht darauf, daß hier nicht (oder wenigstens nur in sehr geringem Maße) individuelle Willkür gestaltet, sondern an ihrer Stelle das intuitive, künstlerische, „mythische“ Denken eines ganzen Volkes. In seinem klassischen Werk über die Philosophie der Griechen meint Professor Zeller, Plato „sei zu sehr Dichter um ganz Philosoph zu sein“; je mehr man aber darüber nachsinnt, um so weniger kann man sich der Einsicht verschließen, daß (gleichviel, welchen Sinn man Professor Zeller's Worten, denen ich durchaus nicht widersprechen will, beilegen mag) Plato's überragende Größe gerade darin begründet liegt, daß er Dichter ist und daß er dem geistigen Leben eines intensiv künstlerischen Volkes seinen philosophischen Sinn abgewinnt — was offenbar nur einem Dichter gelingen konnte. Auch F. A. Lange betont sehr stark bei seiner Besprechung des Plato: „darüber muß die Welt einmal definitiv ins Klare kommen, daß es sich hier eben nicht um ein Wissen handelt, sondern um Dichtung“;[1]) — ob den Weltanschauungen der übrigen Philosophen sehr viel „Wissen“ zu Grunde liege, mag dahingestellt bleiben, das eine kann man aber ohne weiteres zugeben: Plato's Philosophie ist Dichtung. Und um das, was ich an diesem Orte natürlich nur ganz flüchtig andeuten kann, wenigstens in mißverständnisloser Klarheit hinzustellen, will ich auf einen zweiten griechischen Philosophen hinweisen: Demokrit. Die Idee des Atoms ist wohl die kühnste Mythenbildung, die der Menschengeist bisher gewagt hat. Mit Plato hat also die Philo-

[1]) Geschichte des Materialismus, S. 60.

sophie des Demokrit das Prinzip der Anschaulichkeit gemein; darin bewährt sie sich auch als echtgriechisch; einem unentrinnbaren Gesetz des menschlichen Denkens zur Folge erzeugt aber ihr Bestreben nach materieller Greifbarkeit eine durchaus unvorstellbare, gewissermaßen eine „abstrakte Vorstellung". Plato ist eben Künstler, Demokrit nicht. Plato's Weltanschauung ist nicht immer „denkbar", wohl aber durchaus vorstellbar, sie ist „künstlerische Mythenbildung"; Demokrit's Weltanschauung ist bis auf das letzte I-tüpfel denkbar, ihre wissenschaftliche Mythenbildung fordert dafür aber eine Verleugnung aller menschlichen Evidenz, welche der Zumutung gleichkommt: „gieb zu, daß 2 + 2 = 3 sind und ich erkläre dir die Welt"; (das ist, nebenbei gesagt, überhaupt die Methode der naturwissenschaftlichen Philosophie). Zwischen diesen beiden großen schöpferischen Systemen der Griechen treffen wir nun diejenige Richtung an, welche vielen wohl als die „eigentlich philosophische" erscheint, die des Aristoteles. Bei aller Bewunderung für die encyklopädische Gehirnanlage dieses Mannes darf man doch wohl behaupten, daß dieses fast gar nicht mehr dichtende, sondern nur registrierende, analysierende, methodisierende, kritisierende Denken die eigentlich ganz sterile Geistesrichtung ist, deren historischer Wert für das Menschengehirn demjenigen der Gymnastik für die Armmuskeln zu vergleichen wäre. — Plato habe ich nun deswegen hier herangezogen, weil der Einfluß der Kunst so besonders deutlich bei ihm sich kundgiebt, zwar nicht als Vertiefung in das einzelne Kunstwerk, wohl aber als unbewußt eingeatmete Lebensatmosphäre und als dichterische Beanlagung (die sich sogar in der von ihm erwählten litterarischen Mitteilungsform bewährt). In unserem Jahrhundert haben wir aber einen Philosophen gehabt, der nach vielen Richtungen hin Plato merkwürdig nahe verwandt erscheint: Arthur Schopenhauer.[1]) Nichts ist nun für Schopenhauer bezeichnender, als das große Gewicht, welches er auf die Kunst legt, gerade für die philosophische Erkenntnis. Zu belegen brauche ich hoffentlich diese Behauptung nicht; allenfalls möge ein Hinweis auf S. 175 dieses Buches genügen. Gerade in dem Jahre aber, in welchem die erste Arbeit Schopenhauer's im Druck erschien, wurde der Dichter Richard Wagner geboren. Der Denker behauptete, die Philosophie „sei auf dem Wege der Kunst zu suchen", und „nur das Gedachte, was geschaut wurde, ehe es gedacht war, habe nachmals, bei der Mitteilung, anregende Kraft und werde dadurch unvergänglich"; der Dichter sprach über die philosophische Bedeutung der Kunst folgende tiefe Worte, die ich recht genau zu betrachten bitte, da sie uns über das tiefste Wesen echter Kunst den letzten Aufschluß geben: „Was wir im allgemeinen unter künstlerischer Wirksamkeit verstehen, dürften wir mit Ausbilden des Bildlichen bezeichnen; dies würde heißen: die Kunst erfaßt das Bildliche des Begriffes, in welchem dieser sich äußerlich der Phantasie darstellt, und erhebt, durch Ausbildung des zuvor nur allegorisch angewendeten Gleichnisses zum vollendeten, den Begriff gänzlich in sich fassenden Bilde, diesen über sich selbst hinaus zu einer Offenbarung" (X, 279). Wer nicht über den toten Buchstaben hinausblickt, wird vielleicht Bedenken gegen das Wort „Offenbarung" erheben? Es ist ja an und für sich ein bildliches Wort. Zweifellos giebt uns die Kunst nur dasselbe wie die Natur; wie Schopenhauer sagt: „Die selten genug erkannte Wichtigkeit und der hohe Wert der Kunst [besteht darin], daß wir sie als die höhere Steigerung, die vollkommenere Entwickelung von allem diesem anzusehen haben, da sie wesentlich eben dasselbe, nur konzentrierter, vollendeter, mit Absicht und Besonnenheit leistet, was die sichtbare Welt selbst, und sie daher, im vollen Sinne des Wortes, die Blüte des Lebens genannt werden mag" (Sämtl. Werke III, 315). Wo in der Natur ein unerforschliches

---

[1]) Das gilt sogar für die körperliche Gestalt! Vergl. hierüber das ärztliche Gutachten über Schopenhauer's athletischen Knochenbau in Gwinner's Buch über Schopenhauer.

Geheimnis vorliegt, wo das „Frageverbot“ uns unerbittlich entgegentönt, da werden wir also auch im Kunstwerk demselben Geheimnis begegnen und dasselbe Verbot vernehmen, — aber! hier erscheint Alles deutlicher und überzeugender, so daß z. B. gerade die Unergründlichkeit von vielem, was einem oberflächlichen Blick nicht unergründlich dünkte, hier zu einer sicheren Erfahrung wird. Eine solche Erfahrung ist aber eine „Offenbarung“.

Kunst und Naturwissenschaft.

Dieser Einfluß von Kunst auf Philosophie vermehrt sich dann noch durch die ganzen Denkgewohnheiten, welche durch künstlerische Anschauung erzeugt werden und welche ich durch das eine glaube bezeichnen zu können: daß die Abstraktion auf das ihr von Kant gewiesene Feld der „reinen Vernunft“ beschränkt wird, und daß die Gesetze der Logik als ein bloßes Organon für die Thätigkeit des Denkens betrachtet werden, denen somit keinerlei weitere Kompetenz zukommt. Hierin zeigt sich übrigens eine nahe Verwandtschaft zwischen dem künstlerischen Denken und der beobachtenden Naturwissenschaft — eine für den philosophischen Wert dieses Denkens gewiß nicht unerhebliche Erwägung. Die Naturwissenschaft des Aristoteles war darum in manchen Punkten so merkwürdig schwach und in so entschiedenem Rückgang gegen die seiner Vorgänger, weil überall die Logik sich hineinmengte und die klarsten Beobachtungen dem Gespenst der Systematik und der Abstraktion weichen mußten. Dagegen ist das Grundprinzip der echten Naturforschung die unvoreingenommene, liebevolle Beobachtung der Natur; der Naturforscher ist wie der dichterische Seher, auch er „zeuget, was er sieht“. Und nirgendswo in der ganzen Natur sieht er Logik! Nichts ist unlogischer als die Welt, nichts „unvernünftiger“, ja, so geradezu widervernünftig. Und nun ergiebt sich das Unerwartete: wie verschieden diese analytische Anschauung des Naturforschers von der synthetischen des Künstlers auch sein mag, auch sie führt überall auf die Vorstellung der Einheit! Sie stellte zuerst — infolge ihrer Beobachtungen — den Begriff der „Art“ auf, dann den Begriff der „Gattung“, später wurden die Gattungen der lebenden Wesen zu „Familien“ geeint, und eine solche Vorstellung wie die Darwin's faßt ja alle lebenden Wesen nur noch fester zu einer Einheit zusammen. Ganz Ähnliches ereignete sich auf dem unorganischen Gebiet. Allerdings ergeht es aller Naturwissenschaft, sobald sie, wie in dem angeführten Falle bei Darwin, die thatsächlichen, empirischen Anschauungen zu theoretischen, dichterischen zusammenfaßt, ähnlich wie dem Demokrit; indem sie sich von dem Gebiete der Beobachtung mehr und mehr entfernt, wird sie ein Opfer der logischen Denkgesetze und erzeugt sie unvorstellbare Vorstellungen. Ihre wahre Kraft ist aber und bleibt nicht ihr Bestreben die Welt hypothetisch zu erklären, sondern ihre Anschaulichkeit; und dieses Primat der anschaulichen und diese Unterordnung der abstrakten Erkenntnis, bildet eine so enge Verwandtschaft zwischen Kunst und Wissenschaft, daß eine wechselseitige Beeinflußung ohne weiteres vorauszusetzen ist.[1])

Zusammenfassung.

Ich glaube, daß schon aus diesen flüchtigen, ohne jegliches System hingeworfenen Anregungen sich für denkende Geister die Vorstellung einer Kultur, in welcher der Kunst das Übergewicht zufiele als dem „höchsten Moment des menschlichen Lebens“, in welcher aber diese überragende Stellung nur deswegen ihr zugestanden sein würde, weil sie „die lebendig dargestellte Religion“ wäre, weil in ihr „die Bethätigung des durch die Wissenschaft errungenen Bewußtseins“ sich kundthäte, weil sie „alle Weisheit“ enthielte, — zuvörderst aber, weil durch sie, und in ihr, das so gefährlich bedrohte Gleichgewicht wieder hergestellt würde zwischen der menschlichen Allgemeinheit, die nach und nach

[1]) Novalis, der Geolog und Poet, hat sehr schön gesagt: „Naturforscher und Dichter haben durch Eine Sprache sich immer wie Ein Volk gezeigt“ (Schriften, T. II, S. 63).

alle Fühlung mit dem Einzelnen verliert, und dem menschlichen Individuum, welches ein immer geringeres, fragmentarisches Bruchstück eines ganzen Menschen wird (vergl. die Ausführungen S. 179): ich glaube, sage ich, daß diese Vorstellung Manchem vielleicht unerreichbar, insofern auch chimärisch erscheinen mag, daß aber keiner ihr das Prädikat eines großen und edlen und genialen Gedankens versagen kann. Auch diese Vorstellung gehört zum „Gedanken von Bayreuth".

Wagner und Schopenhauer.

Zum Schlusse möchte ich gern einem verbreiteten Mißverständnis entgegentreten und zugleich von den soeben entschleierten weiten Ausblicken, die der „Bayreuther Gedanke" eröffnete, zu dem Helden dieses Buches zurückkehren, um mit einem tiefen Blick in das Herz dieses großen und guten Mannes meine Aufgabe zu Ende zu führen.

Schon aus dem soeben Ausgeführten ergiebt sich ohne weiteres, daß Wagner's Weltanschauung derjenigen Schopenhauer's nahe verwandt sein muß. Eine ewig unüberbrückbare Kluft trennt aber dennoch die eine von der anderen; denn die eine ist die Welt durch das Auge eines Dichters, die andere die Welt durch das Auge eines Metaphysikers erblickt. Was diese Trennung zu bedeuten hat, erkennt man klar aus der Thatsache, daß die eine Weltanschauung zu einer Verneinung, die andere zu einer Bejahung führt: Schopenhauer's Endpunkt ist die Verneinung des Willens zum Leben, Wagner's die Bejahung der Möglichkeit einer Regeneration. Der Glaube ist eben die Seele der Kunst. In jungen Jahren schrieb der Meister die begeisternden Worte: „Aus dem entehrenden Sklavenjoche des allgemeinen Handwerkertums mit seiner bleichen Geldseele wollen wir uns zum freien künstlerischen Menschentume mit seiner strahlenden Weltseele aufschwingen!" (III, 38); — in seinem allerletzten Werke, Parsifal, nach einem Leben voller Enttäuschungen und Bitterkeiten fand er die mächtig überzeugenden Töne für die Worte: „Der Glaube lebt!" und der musikalische Schluß dieses Werkes führt uns eine Umbildung jener tiefklagenden Weise vor[1]), die Parsifal's genialer Blick als „die Gottesklage" erkannt hatte, nunmehr zu einer erhabenen, triumphierenden, von dem Glanz der Trompeten getragenen Bekräftigung des Glaubens an jene „strahlende Weltseele" gestaltet. Die Brahmanen würden sagen, Schopenhauer stehe auf dem Standpunkte der „höchsten Realität", Wagner auf dem des „Welttreibens". Gleichviel; wichtig ist zunächst vor allem die Einsicht, daß eine Identifizierung dieser beiden Richtungen nicht zulässig ist. Das zeigt sich in zahlreichen Einzelheiten: wie urteilt Schopenhauer über die Weiber, sogar über solche, die in selbstloser Aufopferung „läppische Pflegerinnen" werden! wie stellt Wagner sie dagegen hin, in Irene, Senta, Elisabeth, Brünnhilde![2]) Wie jämmerlich dünkt Schopenhauer die Liebe zwischen Mann und Weib! welch' herrliches Denkmal hat ihr Wagner in Tristan und Isolde errichtet! Das zeigt sich aber ferner besonders deutlich, wenn man auf das Verhältnis zum indischen Denken hinweist. Natürlich hat auch Wagner an dieser herrlichen Quelle reinen Denkens geschöpft; Schopenhauer konnte sich aber hier vollkommen befriedigt finden, Wagner nicht: denn in der Nähe einer philosophischen Erkenntnis wie der indischen kann überhaupt keine Kunst zur Blüte gelangen.

Richard Wagner.

Diese historisch erwiesene Thatsache fällt gleich auf; geht man aber tiefer, so muß man gestehen, daß zu Wagner's ganzer Anschauung von einer zu erstrebenden „Allgemeinsamkeit", zu seinem Traum von einem „Aufgehen des Egoismus in den Kommunismus", u. s. w., nichts so wenig harmoniert wie die Buddhistische Lehre: „Des Ich Schutz ist

[1]) Vergl. S. 302.

[2]) Von seiner Brünnhilde sagt Wagner: „Nie ist dem Weibe eine solche Verherrlichung widerfahren" (L. I, 215).

das Ich, des Ich Zuflucht ist das Ich". Im Gegensatz zu solchen und zu allen rein metaphysischen Anschauungen verfolgt Wagner, der Künstler, niemals individuelle, sondern immer allgemeine Zwecke; hierdurch zeigt sich aber ganz unverkennbar, daß sein Denken und Empfinden eigentlich religiös ist. In keiner einzigen Schrift des Meisters kommt das Wort „Erlösung" so oft vor, wie in seinem Kunstwerk der Zukunft, einer Schrift aus der Zeit, wo er mit den Kirchen und dem historischen Christentum, wie wir gesehen haben (vergl. S. 120), auf sehr gespanntem Fuße stand. Als Ziel wird dort „die Erlösung des Nützlichkeitsmenschen in den künstlerischen Menschen" aufgestellt. Den Begriff „Kunst für Kunst" giebt es eben bei Wagner nicht, Kunst und Leben sind bei ihm gar nicht zu trennen; ebensowenig kannte er aber ein Denken um des Denkens willen, eine Erlösung durch Erkenntnis in stiller Klausnerzelle: derartige Vorstellungen widersprechen nicht allein den theoretischen Ansichten Wagner's, sondern seinem ganzen Wesen. Ich möchte sagen: für Wagner giebt es gar keine Individuen, sondern nur eine ganze, untrennbare Menschheit. „Sobald alle Menschen nicht gleich frei und glücklich sein können, müssen alle Menschen gleich Sklave und elend sein" (siehe S. 126) und: „es giebt nichts Liebenswerteres als die gemeinschaftlichen Menschen" (III, 265): das ist der Grundton von Wagner's ganzem Fühlen und Denken. Und indem er nun — unfähig, in irgend einer noch so sophistisch verdeckten Form des Egoismus irgend eine Befriedigung zu finden — weiter über das große Problem nachdenkt, wie alle Menschen aus Nützlichkeitsmenschen zu künstlerischen Menschen erlöst werden könnten, erkennt er sehr bald (1850): „Die Mittlerin zwischen Kraft und Freiheit, die Erlöserin, ohne welche die Kraft Roheit, die Freiheit aber Willkür bleibt, ist — die Liebe." Wenn nun der junge Meister in seiner Wut gegen die „Lügenkirchen" in dem selben Satze uns auch versichert, diese Liebe sei nicht die christliche, glauben wir es ihm doch nicht; übrigens ist die Bezeichnung „christlich" hier ganz nebensächlich: das Streben dieses Künstlers ist jedenfalls ein tiefreligiöses, und seine Religion heißt die Liebe. Im Jahre 1855 schreibt er an Liszt, er erkenne als die wahre „göttliche Lehre — — — nur die Anleitung zur Befreiung vom persönlichen Egoismus durch die Liebe" (L. II, 80). Ja, Wagner's Künstlerschaft ist von seiner Religion der Liebe (die schon in seinem ersten Werk „Die Feen" so ergreifenden Ausdruck fand) gar nicht zu trennen: „Ich empörte mich aus Liebe, nicht aus Neid und Ärger; und **so ward ich Künstler**" (IV, 326).

Ich glaube, hier blicken wir sehr, sehr tief in das Herz dieses Mannes, und schon aus diesen frühen Schriften dürfen wir entnehmen, daß der spätere „Gedanke von Bayreuth" jedenfalls ein Gedanke der Liebe sein wird, und darum auch sicherlich kein bloß tönendes Erz und keine klingende Schelle. Dem ist auch so. Allen jenen heroischen Bestrebungen des alternden Meisters, der höchsten dramatischen Kunst zum Siege zu verhelfen und hiermit zugleich zu einer Regeneration des Menschengeschlechts die bestimmende Anregung zu geben, entspringen der ungeschwächten Empfindung: „es giebt nichts Liebenswerteres als die gemeinschaftlichen Menschen", entspringen der tiefreligiösen Überzeugung, nur eines thue Not, nur eines könne hier erlösen: den Menschen müsse die Liebe gelehrt werden! Wie er ein anderes Mal sagt: „Die Liebe ist die Mutter der Gesellschaft, sie kann somit nur ihr einziges Prinzip sein". Was nützte die Belehrung des Philosophen: „indem das Individuum den Willen zum Leben verneint, hebt es zugleich die ganze Welt auf und erlöst sie hierdurch"? Was frommten die täglichen Erfahrungen der unergründlichen Bosheit und des dummen Hasses, welche die Menschen gerade diesem Edelsten widmeten? „Der Glaube lebt!" Und Wagner's Glaube war eben der an die Gemeinschaftlichkeit des Menschengeschlechts und an die siegende Macht der Liebe; diesen Glauben vermochte nic[illegible]rauben. Wie Parsifal die „Gottesklage", so vernahm das weite

Herz des Künstler-Weisen in dem ganzen wüsten Lärm, der um seinen „Bayreuther Gedanken" tobte, nur „die Klage der Natur"; vor seinem Blicke „zerflossen wie im ahnungsvollen Traume alle Erscheinungsformen der Welt", es „beängstigte ihn nicht mehr die Vorstellung jenes gähnenden Abgrundes, der grausenhaft gestalteten Ungeheuer der Tiefe, aller der süchtigen Ausgeburten des sich selbst zerfleischenden Willens", vor seinem Ohre ertönte „furchtlos, hoffnungsvoll, allbeschwichtigend, welterlösend, die in der Klage geeinigte Seele der Menschheit" (vergl. X, 319).

Ja, nicht allein die Klage der Menschheit vernahm er, sondern die der ganzen Natur. Keine andere Schrift Wagner's wirft ein so helles Licht in die innerste Seele dieses Mannes wie sein Brief über die Vivisektion. Hier tritt er mit offenem Visier gegen das unsere ganze Zivilisation beherrschende „Nützlichkeits-Dogma" auf, und stellt ihm als das einzige moralische Lebensprinzip „das Mitleid gegen alles Lebende" entgegen. Er führt aus, wie „in den Tieren das Gleiche atme was auch uns das Leben gäbe", wie „der Mensch zu allernächst an dem Thiere sich seiner selbst in einem adeligen Sinne bewußt werde", und das ganze gipfelt in folgendem Glaubensbekenntnis: „Unser Schluß in Betreff der Menschenwürde sei dahin gefaßt, daß diese gerade erst auf dem Punkte sich dokumentiere, wo der Mensch vom Tiere sich durch das Mitleid auch mit dem Tiere zu unterscheiden vermag" (X, 270). Richard Wagner's Liebe zu den Tieren habe ich in diesem Buche nur flüchtig berühren können (S. 47); die vielen Anekdoten hierüber findet der Leser an anderen Orten; eine der hübschesten erzählt, wie der Meister in Luzern die Hand sich arg zerbeißen ließ (so daß er längere Zeit nicht schreiben konnte) indem er einem fremden Hunde die soeben überfahrene Pfote wusch und verband. Immer war Wagner von Tieren umgeben; manche seiner Hunde sind bereits geschichtliche Persönlichkeiten geworden: so der Neufundländer Robber, der sich aus freiem Antrieb in Riga anschloß, die sturmbewegte Reise nach London mitmachte und von Wagner in „Ein Ende in Paris" (vergl. oben S. 141) verewigt worden ist, so aus späteren Jahren Ruß und Marke. Nun hebt aber Schopenhauer zweifellos mit Recht hervor, daß an gar nichts die wesentliche „Güte eines Charakters" sich so unzweideutig zeige, wie an dem Mitleid mit Tieren (Sämtl. Werke IV, 2. T., S. 242), und das Beispiel der indischen Denker berechtigt wohl zu der weiteren Behauptung, daß an nichts die Tiefe einer Weltanschauung sich überzeugender bewähre als an dem lebendigen Bewußtsein des tat-tvam-asi, dem Bewußtsein der innigen Zusammengehörigkeit mit der gesamten organischen Natur. Zu der Kenntnis Wagner's und seines „Bayreuther Gedankens" gehört also in hervorragender Weise die Kenntnis seines Verhältnisses zu der Tierwelt.

Wagner's Hund Marke.

Je mehr er selber zu leiden hatte, um so tiefer empfand Wagner, daß nur aus „rücksichtslosem Mitleiden" (X, 255) das Heil erwachsen könne. Im Jahre 1853 schreibt er an Liszt: „Der Zustand der Liebloſigkeit ist der Zustand des Leidens für das menschliche Geschlecht" (L. I, 236), und in einer seiner letzten Schriften („Was nützt diese Erkenntnis?" 1880, X, 332) lesen wir nun in Bezug hierauf Worte, die auch mein letztes Citat bilden sollen; vielleicht giebt es keine Stelle, wo die tiefe Weltweisheit dieses großen Mannes einen vollendeteren Ausdruck gefunden hat: „Woran geht unsere ganze Zivilisation zu Grunde, als an dem

Mangel der Liebe? Das jugendliche Gemüt, dem sich mit wachsender Deutlichkeit die heutige Welt enthüllt, wie kann es sie lieben, da ihm Vorsicht und Mißtrauen in der Berührung mit ihr einzig empfohlen zu werden nötig erscheint? Gewiß dürfte es nur den einen Weg zu seiner richtigen Anleitung geben, auf welchem ihm nämlich **die Lieblosigkeit der Welt als ihr Leiden** verständlich würde: das ihm hierdurch erweckte Mitleiden würde dann so viel heißen, als den Ursachen jenes Leidens der Welt, sonach dem Begehren der Leidenschaften, erkenntnisvoll sich zu entziehen, um das Leiden des anderen selbst mindern und ablenken zu können". Nach einem Hinweis auf Schopenhauer's Philosophie, nicht aber — und das ist das Bezeichnende — auf seine eigentliche Metaphysik, sondern darauf, daß „ihr Ergebnis, allen früheren philosophischen Systemen zur Beschämung, die Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt sei", fährt der Meister fort: „Nur die dem Mitleiden entkeimte und im Mitleiden bis zur vollen Brechung des Eigenwillens sich bethätigende Liebe, ist die erlösende christliche Liebe, in welcher Glaube und Hoffnung ganz von selbst eingeschlossen sind, — der Glaube als untrüglich sicheres und durch das göttlichste Vorbild bestätigtes Bewußtsein von jener moralischen Bedeutung der Welt, die Hoffnung als das beseligende Wissen der Unmöglichkeit einer Täuschung dieses Bewußtseins".

So spiegelte sich der „Bayreuther Gedanke" im Herzen des großen deutschen Meisters Richard Wagner wieder!

„Die gute That, das schöne Wort,
Es strebt unsterblich, wie er sterblich strebte!"

Namen- und Begriffregiſter.

Das vorliegende Regiſter ſoll nicht allein einen vollſtändigen Namenindex geben, ſondern zuſammen mit der Inhaltsüberſicht den Gebrauch des Buches zu wirklichen Studienzwecken erleichtern. Darum habe ich die wichtigſten Begriffe aufgenommen und unter dem Namen Wagner ein mehrfach gegliedertes Schema angelegt, welches ſich hoffentlich im Gebrauch als praktiſch erweiſen wird. Lohengrin z. B. iſt nicht (wie die Inhaltsüberſicht vermuten laſſen könnte) an einem einzelnen Orte abgehandelt, ſondern die früheren Werke werden immer wieder bei Beſprechung der ſpäteren herangezogen; desgleichen findet der Leſer nirgends ein eingehendes Referat über Wagner's Rede im Vaterlandsverein, mit Hilfe des Regiſters aber kann er leicht die vielen Stellen zuſammenſuchen, wo dieſe wichtige Kundgebung beſprochen wird. Bei den Kunſtwerken wurden jedoch nur die wichtigſten Erwähnungen berückſichtigt; die Schriften ſind nur zum kleineren Teil angeführt und zwar in der Regel nur dann, wenn die Schrift als Ganzes erwähnt wird. Eine Überſicht der Citate war geplant, hätte aber bei der großen Anzahl zu weit geführt. Eigennamen, die wie Liſzt und Uhlig unzähligemale als Adreſſate von angeführten Briefen des Meiſters vorkommen, ſind nur dann ins Regiſter aufgenommen worden, wenn von der betreffenden Perſon ausdrücklich die Rede iſt.

A.

Äſchylos 35, 177, 348.
Äſthetik 10, 132, 172, 197, 210, 249.
Afghaniſtan, ein Volksmärchen aus 284.
Ahasver 160.
Alexander der Große 49, 300.
Ambros, Dr. A. W 200.
Anarchismus, der 127 ff.
Ander, A., Sänger 76.
Anders, E., Bibliothekar 42, 205.
Apel 310.
Appia, A. 196, 290.
Architektur 184.
Ariſtoteles 186, 188, 210, 351, 352.
Arnd 51.
Aſher, Dr. David 10, 142.
Auber 220, 221, 344.
Auge, das (als künſtleriſcher Faktor im Drama) 242 ff., 289 ff., 304.
Augsburger Allgemeine Zeitung 78, 79.
Aurevilly, Barbey d' 74.
Avenarius, Verleger 37.
— (ſiehe auch Cäcilie Geyer).

B.

Bach, J S. 21, 34, 194, 200, 212, 221, 245, 272, 344.
Bach, Miniſter 129.
Bähr, Karl 61
Bakunin 49.
Bataille 74.
Baudelaire, Charles 16, 74.
Baumgarten 176
Baumgartner, Wilh. 60, 221.
Bayreuth 90, 338, 339, 342, 348 ff.
„Bayreuther Blätter", die 18, 51, 72, 100, 202, 228, 232, 249, 311, 323, 324.
Bayreuther Feſtſpiele, die 19, 88, 90, 91, 100, 213, 234, 242, 324, 331 ff.
Bayreuther Feſtſpielfonds, der 90, 324.
Bayreuther Feſtſpielhaus, das 11, 19, 80, 90, 93, 100, 317, 321, 323, 325 ff., 339, 346.
„Bayreuther Gedanke", der 8, 19, 147, 153, 317, 338, 339, 343, 346, 347, 348, 349, 350, 353, 354, 355, 356.
Bayreuther Künſtler, die 333 ff.
Bayreuther Orcheſter, das 321, 323.
Bayreuther Patronatverein, der erſte 91.
" " der zweite 333.
„Bayreuther Schule", die 89, 333.
Beethoven 9, 13, 14, 21, 30, 34, 36, 39, 43, 44, 45, 52, 57, 58, 72, 75, 87, 94, 95, 97, 104, 105, 138, 158, 173, 180, 191, 194, 200, 205, 212, 214, 215, 220, 221, 225, 226, 239, 251, 308, 325, 326, 348.
Berlioz 41, 52, 252.
Bellini 40.
Betz, Franz 326.
Beuſt, Graf 53, 113, 114, 129.

Biedenfeld, Freiherr von 239.
Bildhauerkunst 184.
Bismarck 115, 158.
Blum, K. 310.
Boccaccio 32.
Boccherini 46.
Böhtlingk, Prof. Otto 163.
Boieldieu 221.
Bonnier, Pierre et Charles 261.
Börsencourier, der Berliner 332.
Bovet, Alfred 69, 71, 75, 102, 135.
Brandt, Karl 334.
Breitkopf & Härtel 256.
Brendel, Franz 62, 157, 160.
Brockhaus (siehe Ottilie Wagner).
„ Verleger 37.
Bruno, Giordano 31, 32, 342.
Büchner, Ludwig 135.
Buckle, Henry Thomas 156.
Buddha 145, 163, 299, 300, 353.
Bugge, Prof. Sophus 270.
Bülow, Hans von 58, **61**, 65, 72, 83, 87, 90, 96, 254, 324, 334.
Bulwer 43, 224, 288, 301.
Burns 31, 32.
Byron, 31, 59.

C.

Çakuntalâ 267.
Calderon 186, 306, 344.
Calm, Felix 18.
Çankara 154.
Carlyle 6, 12, 21, 127, 210, 342.
Cäsar 32.
Çatapatha Brâhmana 226.
Cellini, Benvenuto 103.
Challemel-Lacour 74.
Chamberlain, Anna 317.
Chamberlain, Houston Stewart VI, 51, 222, 229, 253, 261, 278, 294, 301, 303, 318.
Champfleury 74.
Chateaubriand 127.
Cherubini 40, 220.
Comte, Auguste 128, 129.
Corneille 197.
Cornelius, Peter 62, 77.
Cromwell, Oliver 140.

D.

Dannreuther, E. 309.
Dante 32.
Darmesteter, Arsène 285.
Darwin 178, 352.
David, chef de claque 74.
David, Prof. 160.
Davidsohn, George 332.
Demokrit 3, 4, 350, 351, 352.
Deussen, Prof. Paul 138.
Devrient, Eduard 203.
Dichter, der 182 ff.
Dickens 243.
Dingelstedt, Franz 158, 256.
Dinger, Hugo 49.
Dinosauren, die 163.
Donizetti 41, 311.
Dorn, Heinrich 266.
Draesecke, Felix 62.
Drama, das 181 ff., 184 ff., 303 ff.
Drama, das deutsche 21, 26, 88, **199** ff., 264, 307.
Drama, das reinmenschliche 186 ff., 197, **253**, 264, 305.
Drama und Musik, das Verhältnis zwischen **188** ff., 223, 229—232, 243 ff., 260 ff., 277, 287—296, 301, 305.
Dramma per musica, il 194, 200.
Dresden, der Maiaufstand in 12, 27, 44, **51**, **111** ff.
Dresden, die Hofoper in 48.
Dresden, Intendant der Hoftheater in (siehe Freiherr von Lüttichau).

E.

Edda, die 265, 270.
„Ehre", die 286.
Eigentum, das 155.
Ellis, William Ashton 53.
Entartung, die (Verfall) 152, 153, 161, 166.
Enzenberg, Graf 82.
Ernst, Alfred 244.
Este, Isabella d' 104.
Exegetik, musikalische 8 ff., 172, 211 ff., 340.

F.

Ferry, Jules 74.
Fétis 9.
Feuerbach **134** ff., 156, 159, 167, 272.
Feustel, Friedrich 328.
Fischer, Chordirektor 44, 48, 202.
Fouillée, Alfred 162.
Frantz, Konstantin 87.
Franziskus, der heilige 94, 300.
Franzosen, die 43, 71, 72.
Frauenstädt, Julius 135.
Freiheit, die 126, 168, 180, 253.
Frenz, A. VI. (vergl. das Illustrationsverzeichnis.)
Freytag, Gustav 159.
Friedrich August, König, von Sachsen 52, 68, 310.
Friedrich Wilhelm IV. 51.
Fritzsch, E. W. 88, 202.
Fröbel, Julius 82.

G.

Gasparin, Comtesse 74.
Gasperini 74.
Gautier, Judith 95.
Gautier, Prof. Léon 180.
Gautier, Théophile 74.
Gebärde, die dramatische 274, **289** ff.
Gedanke, der, als künstlerischer Stoff 287 ff.
Geibel, Em. 265.
Geld, das 128, 154.
Genie, das 19, 140, 178, 209, 300.
Geyer, Cäcilie (Avenarius) 37.
Geyer, Ludwig 31, 33, 35, 97.
Gilbert, R. (Porträt Siegfried Wagner's).
Glasenapp VI, 7, 14, **15**, 25, 41, 42, 51, 211, **309**, 310, 325, 331, 344.
Gleyzès 142, 157, 163.
Gluck 40, 45, 58, 72, 74, 103, 104, 187, **191**, 192, 194, 200, 220, 221, 251, 307, 311.
Gobineau, Graf 16, 92, 157.
Goethe 10, 12, 21, 32, 35, 36, 44, **46**, 60, 103, 105, 117, 144, 146, 158, 162, 173, 179, 183, 200.
Goethe, citiert 5, 6, 19, 25, 101, 103, 112, **113**, 115, 116, 117, 146, 177 (2), 178, 180, 187 (2), 189, 195, 196, 206, 210, 213, 250, 275, 300, 315, 318, 323, 334, 356.
Goethe-Forscher 13.
Golther, Prof. W. 211, 232, 270.
Gondoliere, Wagner's 96.
Gottfried von Straßburg 23, 213, 280, 282, **283**.

Gozzi 43, 226, 301.
„Grenzboten", die 236.
Grétry 323.
Groß, Adolf von 307, 314, 328, 336, 341.
Grün, Karl 135.
Gwinner, Wilh. 351.
Gumbert, F. 237.
Gyrowetz, Adalbert 46.

H.

Habeneck 41.
Hafis 76, 140, 344, 348.
Halévy 41, 311.
Händel 200, 307.
Handlung, dramatische 197, 228, 242, 263, 274 ff., 280 ff., 301, 303 ff., **306**.
Hauptmann, Moriz 9, 160, 236.
Hausegger, Fr. v. 145, 176.
Hauser, Regisseur Franz 39.
Haydn 58, 194, 200, 221.
Hebbel 265, 315.
Hébert, Abbé Marcel 121, 249, 271.
Heckel, Emil 330, 335.
Heckel, Karl 324, 327, 335.
Hegel 134, 135, 137.
Heim, Musikdirektor, und Frau 58.
Heine, Ferdinand 202.
Heine, Heinrich 310.
Hendrich, H. VI (vergl. das Illustrationsverzeichnis).
Herbart, F. J. 189.
Herder 31, 104, 185, 187, 197, 200, 251, 264, 265, 270, 276, 288, 289, 290, 293, 302, 304.
Herkomer (Porträt Wagner's).
Herwegh, Georg 58, 145, 156, 158.
Hertz, Prof. W. 211.
Hillebrand, Karl 61.
Hiller, Ferd. 46, 203.
Hobbes 37.
Hoffmann, E. T. A. 189, 193, 200, 251, 308.
Holmès, Augusta 173.
Holtei, Karl von 39, 40.
Homer 182, 243.
Hugo, Viktor 310.
Hülsen, von, Intendant in Berlin 71.
Humboldt, Alex. von 118, 139.

I.

Iffland 36.
Indische Sprüche 19, 122, 154, 163, 268, 275, 346, 353, 354, 355.
Ingres, Porträt Liszt's 17.
Jahn, Otto 9, 211.
Janin, Jules 74.
Joachim 160.
Jockey-Klub, der Pariser 71.
Jongleurs, die 180.
Jordan, Wilhelm 265.
Josef II., Kaiser 168, 302.
Judentum, das 155, **157** ff., 170.
Jungfräulichkeit, die 299.

K.

Kaiser von Brasilien, der 256.
Kant 126, 132, 133, 137, 138, 146, 153, **165**, 176, 179, 195, 198, 210, 342, 346.
Karl der Große 122.
Kastner, E. 309.
Keller, Gottfried 58.
Kietz, Ernst 42. (Porträt Wagner's.)
Kietz, Prof. Dr. Gustav 52 (Porträt Uhligs).
Kipke, E. 323.
Kittl, Friedrich 311.
Kleist, Heinrich von 1, 189, 200.
Klindworth, Karl 62, 254.
Kniese, Julius 336, 337.
Köhler, L. 8, 62, 172.
Kölnische Zeitung, die 332.
Königtum, das 121 ff.
Köstlin, Professor 18.
Kotzebue 36.
Krieg von 1870, der 82, 88, 91, 115, 338.
Kritik, die 5, 19, **45**, 95, 236, 332.
Kunst, die 7, 8, 143, **168** ff., **173** ff., 185, 209, 316, 339, 347, 349, **351** ff.
Kunst, deutsche 20, 200, 307.
Kunst, griechische 20, 97, 173, 180, **303**, 319, 339, 350.
Kunst, die, als „Lebensheiland" 96, 168, 179, 352.
Kunst, die Würde der 173, 176 ff., 316, 347 ff.
Künstler, der 7, 8, 183 ff.
Kunstwerk der Zukunft, das 198, 308, 340.
Kuntze, Otto VII.
Kurz, H. 32.

L.

Laforgue, Jules 153.
Lagarde, Paul de 346.
Landschaftsmalerei, die 156.
Lange, F. A. 350.
Lanzi 32
Laplace 178.
Lassalle, F. 129.
Lasso, Orlando di 200.
Laube, Heinrich 38.
Laussot, Madame 61.
Lehmann, Marie 326.
Lehrs 42.
Leibniz 300.
Lenbach, Franz von 138 (Porträt Wagner's).
Leipzig, Völkerschlacht bei 26.
Leitmotive, die 212, 244.
Leroy, Léon 74.
Lessing 187, 192, 200, 297.
Leßmann, O. 294.
Levi, Hermann 336.
Liebig 156.
Lindau 74.
Liszt, Cosima (siehe Cosima Wagner).
Liszt, Franz 6, 9, **14**, 16, 19, 50, 52, **59**, 62, **65**, 72, 80, 86, 87, 92, 107, 114, 202, 238, **248**, 252, 312, **344**, 345.
Logier, Musiktheoretiker 215.
Lombroso, Professor 300.
Lorbac, Charles de 74.
Lübke, Wilhelm 237.
Ludwig II., König 16, 69, 70, 78, **79**, 87, 90, **91**, 220, 256, 311, 323, **327**, **331**.
Lully 221.
Luther 94, 107, 160.
Lüttichau, Freiherr von 48, 49, 51, 113.

M.

Maler, die italienischen 184.
Mannhardt, Prof. 270.
Marschner 220, 231, 311.
Marx, A. B. 39.
Marx, Karl 129.
Mayrberger 9.
Méhul 40, 220.
Meinck, Dr. 211.
Mendelssohn, Felix 39, 160, 221.
Mendès, Catulle 74.
Menzel, Karikaturen 331, **332**.

aber vielleicht immerhin noch besser als gar keine, und zudem erklärte der jugendliche Meister: „Religionen erfindet nicht der Künstler, die entstehen aus dem Volke“ (III, 77), und als Greis bekannte er: „Religionen zu erfinden, ist unmöglich“ (X, 322). Es ist ja immer dasselbe Mißverständnis aus welchem jene Einwürfe hervorgehen. Man kann von sehr verschiedenen Seiten an alle Probleme, auch an das Problem des Lebens herantreten; sobald man es nun nicht allein kontemplativ betrachtet, sondern selber schaffend in dieses Lebensrätsel eingreift, so pflanzt sich notwendigerweise die Bewegung von dem einen Punkt auf alle ferneren weiter. Die Kunst wird nicht Wissenschaft, nicht Philosophie, nicht Religion werden; aber ebenso, wie wir es erlebt haben, daß Religion auf Philosophie und Wissenschaft, Wissenschaft auf Philosophie und Religion einen weitreichenden Einfluß ausübten, ebenso können wir es und werden wir es erleben, daß die Kunst die Arroganz der Wissenschaft brechen, der Philosophie eine neue Richtung geben und die Religion zu erneutem, segensreichem Leben erwecken wird. So wenigstens meint der „Bayreuther Gedanke“; das erstrebt er.

Hier kann ich nun, meinem Versprechen gemäß, eine zweite und ganz anders geartete Gedankenreihe zur Exemplifikation dieses Bayreuther Gedankens heranziehen und durch einige Andeutungen erläutern.

Kunst und Philosophie.

Ich habe soeben von einem möglichen Einfluß der Kunst auf die Philosophie gesprochen. Das wäre durchaus nicht so beispiellos. Eine der erhabensten Weltanschauungen, die ein einzelnes menschliches Gehirn zu einem wahren Mikrokosmos erhöhte, ist die des Plato. Dieser Denker war in einem Lande geboren, in welchem die Kunst das ganze Leben des Volkes durchdrang. Der künstlerische Instinkt dieses so enorm begabten Volkes der Hellenen zeigte sich nun vor allem darin, daß er der Analyse nie freien Lauf ließ, sondern jeden Begriff sofort „gestaltete“ und jede Vielheit sofort „individualisierte“, wodurch diese für die Anschauung gewonnen und somit auch zum Mittelpunkt neuen Lebens wurden: dem einzelnen, vergänglichen Fall gegenüber war jetzt diese Idealgestalt das Unsterbliche, Göttliche. Plato's Ideenlehre ist nun das Übertragen jenes lebendigen und im Leben so hochbewährten Volkstriebes auf die metaphysische Erkenntnis. Die Kraft und das unvergängliche Leben dieser Platonischen Weltanschauung beruht darauf, daß hier nicht (oder wenigstens nur in sehr geringem Maße) individuelle Willkür gestaltet, sondern an ihrer Stelle das intuitive, künstlerische, „mythische“ Denken eines ganzen Volkes. In seinem klassischen Werk über die Philosophie der Griechen meint Professor Zeller, Plato „sei zu sehr Dichter um ganz Philosoph zu sein“; je mehr man aber darüber nachsinnt, um so weniger kann man sich der Einsicht verschließen, daß (gleichviel, welchen Sinn man Professor Zeller's Worten, denen ich durchaus nicht widersprechen will, beilegen mag) Plato's überragende Größe gerade darin begründet liegt, daß er Dichter ist und daß er dem geistigen Leben eines intensiv künstlerischen Volkes seinen philosophischen Sinn abgewinnt — was offenbar nur einem Dichter gelingen konnte. Auch F. A. Lange betont sehr stark bei seiner Besprechung des Plato: „darüber muß die Welt einmal definitiv ins Klare kommen, daß es sich hier eben nicht um ein Wissen handelt, sondern um Dichtung“;[1]) — ob den Weltanschauungen der übrigen Philosophen sehr viel „Wissen“ zu Grunde liege, mag dahingestellt bleiben, das eine kann man aber ohne weiteres zugeben: Plato's Philosophie ist Dichtung. Und um das, was ich an diesem Orte natürlich nur ganz flüchtig andeuten kann, wenigstens in mißverständnisloser Klarheit hinzustellen, will ich auf einen zweiten griechischen Philosophen hinweisen: Demokrit. Die Idee des Atoms ist wohl die kühnste Mythenbildung, die der Menschengeist bisher gewagt hat. Mit Plato hat also die Philo-

[1]) Geschichte des Materialismus, S. 60.

sophie des Demokrit das Prinzip der Anschaulichkeit gemein; darin bewährt sie sich auch als echtgriechisch; einem unentrinnbaren Gesetz des menschlichen Denkens zur Folge erzeugt aber ihr Bestreben nach materieller Greifbarkeit eine durchaus unvorstellbare, gewissermaßen eine „abstrakte Vorstellung". Plato ist eben Künstler, Demokrit nicht. Plato's Weltanschauung ist nicht immer „denkbar", wohl aber durchaus vorstellbar, sie ist „künstlerische Mythenbildung"; Demokrit's Weltanschauung ist bis auf das letzte I-tüpfel denkbar, ihre wissenschaftliche Mythenbildung fordert dafür aber eine Verleugnung aller menschlichen Evidenz, welche der Zumutung gleichkommt: „gieb zu, daß 2 + 2 = 3 sind und ich erkläre dir die Welt"; (das ist, nebenbei gesagt, überhaupt die Methode der naturwissenschaftlichen Philosophie). Zwischen diesen beiden großen schöpferischen Systemen der Griechen treffen wir nun diejenige Richtung an, welche vielen wohl als die „eigentlich philosophische" erscheint, die des Aristoteles. Bei aller Bewunderung für die encyklopädische Gehirnanlage dieses Mannes darf man doch wohl behaupten, daß dieses fast gar nicht mehr dichtende, sondern nur registrierende, analysierende, methodisierende, kritisierende Denken die eigentlich ganz sterile Geistesrichtung ist, deren historischer Wert für das Menschengehirn demjenigen der Gymnastik für die Armmuskeln zu vergleichen wäre. — Plato habe ich nun deswegen hier herangezogen, weil der Einfluß der Kunst so besonders deutlich bei ihm sich kundgiebt, zwar nicht als Vertiefung in das einzelne Kunstwerk, wohl aber als unbewußt eingeatmete Lebensatmosphäre und als dichterische Beanlagung (die sich sogar in der von ihm erwählten litterarischen Mitteilungsform bewährt). In unserem Jahrhundert haben wir aber einen Philosophen gehabt, der nach vielen Richtungen hin Plato merkwürdig nahe verwandt erscheint: Arthur Schopenhauer.[1]) Nichts ist nun für Schopenhauer bezeichnender, als das große Gewicht, welches er auf die Kunst legt, gerade für die philosophische Erkenntnis. Zu belegen brauche ich hoffentlich diese Behauptung nicht; allenfalls möge ein Hinweis auf S. 175 dieses Buches genügen. Gerade in dem Jahre aber, in welchem die erste Arbeit Schopenhauer's im Druck erschien, wurde der Dichter Richard Wagner geboren. Der Denker behauptete, die Philosophie „sei auf dem Wege der Kunst zu suchen", und „nur das Gedachte, was geschaut wurde, ehe es gedacht war, habe nachmals, bei der Mitteilung, anregende Kraft und werde dadurch unvergänglich"; der Dichter sprach über die philosophische Bedeutung der Kunst folgende tiefe Worte, die ich recht genau zu betrachten bitte, da sie uns über das tiefste Wesen echter Kunst den letzten Aufschluß geben: „Was wir im allgemeinen unter künstlerischer Wirksamkeit verstehen, dürften wir mit Ausbilden des Bildlichen bezeichnen; dies würde heißen: die Kunst erfaßt das Bildliche des Begriffes, in welchem dieser sich äußerlich der Phantasie darstellt, und erhebt, durch Ausbildung des zuvor nur allegorisch angewendeten Gleichnisses zum vollendeten, den Begriff gänzlich in sich fassenden Bilde, diesen über sich selbst hinaus zu einer Offenbarung" (X, 279). Wer nicht über den toten Buchstaben hinausblickt, wird vielleicht Bedenken gegen das Wort „Offenbarung" erheben? Es ist ja an und für sich ein bildliches Wort. Zweifellos giebt uns die Kunst nur dasselbe wie die Natur; wie Schopenhauer sagt: „Die selten genug erkannte Wichtigkeit und der hohe Wert der Kunst [besteht darin], daß wir sie als die höhere Steigerung, die vollkommenere Entwickelung von allem diesem anzusehen haben, da sie wesentlich eben dasselbe, nur konzentrierter, vollendeter, mit Absicht und Besonnenheit leistet, was die sichtbare Welt selbst, und sie daher, im vollen Sinne des Wortes, die Blüte des Lebens genannt werden mag" (Sämtl. Werke III, 315). Wo in der Natur ein unerforschliches

---

[1]) Das gilt sogar für die körperliche Gestalt! Vergl. hierüber das ärztliche Gutachten über Schopenhauer's athletischen Knochenbau in Gwinner's Buch über Schopenhauer.

Geheimnis vorliegt, wo das „Frageverbot“ uns unerbittlich entgegentönt, da werden wir also auch im Kunstwerk demselben Geheimnis begegnen und dasselbe Verbot vernehmen, — aber! hier erscheint Alles deutlicher und überzeugender, so daß z. B. gerade die Unergründlichkeit von vielem, was einem oberflächlichen Blick nicht unergründlich dünkte, hier zu einer sicheren Erfahrung wird. Eine solche Erfahrung ist aber eine „Offenbarung“.

Kunst und Naturwissenschaft.

Dieser Einfluß von Kunst auf Philosophie vermehrt sich dann noch durch die ganzen Denkgewohnheiten, welche durch künstlerische Anschauung erzeugt werden und welche ich durch das eine glaube bezeichnen zu können: daß die Abstraktion auf das ihr von Kant gewiesene Feld der „reinen Vernunft“ beschränkt wird, und daß die Gesetze der Logik als ein bloßes Organon für die Thätigkeit des Denkens betrachtet werden, denen somit keinerlei weitere Kompetenz zukommt. Hierin zeigt sich übrigens eine nahe Verwandtschaft zwischen dem künstlerischen Denken und der beobachtenden Naturwissenschaft — eine für den philosophischen Wert dieses Denkens gewiß nicht unerhebliche Erwägung. Die Naturwissenschaft des Aristoteles war darum in manchen Punkten so merkwürdig schwach und in so entschiedenem Rückgang gegen die seiner Vorgänger, weil überall die Logik sich hineinmengte und die klarsten Beobachtungen dem Gespenst der Systematik und der Abstraktion weichen mußten. Dagegen ist das Grundprinzip der echten Naturforschung die unvoreingenommene, liebevolle Beobachtung der Natur; der Naturforscher ist wie der dichterische Seher, auch er „zeuget, was er sieht“. Und nirgendswo in der ganzen Natur sieht er Logik! Nichts ist unlogischer als die Welt, nichts „unvernünftiger“, ja, so geradezu widervernünftig. Und nun ergiebt sich das Unerwartete: wie verschieden diese analytische Anschauung des Naturforschers von der synthetischen des Künstlers auch sein mag, auch sie führt überall auf die Vorstellung der Einheit! Sie stellte zuerst — infolge ihrer Beobachtungen — den Begriff der „Art“ auf, dann den Begriff der „Gattung“, später wurden die Gattungen der lebenden Wesen zu „Familien“ geeint, und eine solche Vorstellung wie die Darwin's faßt ja alle lebenden Wesen nur noch fester zu einer Einheit zusammen. Ganz Ähnliches ereignete sich auf dem unorganischen Gebiet. Allerdings ergeht es aller Naturwissenschaft, sobald sie, wie in dem angeführten Falle bei Darwin, die thatsächlichen, empirischen Anschauungen zu theoretischen, dichterischen zusammenfaßt, ähnlich wie dem Demokrit; indem sie sich von dem Gebiete der Beobachtung mehr und mehr entfernt, wird sie ein Opfer der logischen Denkgesetze und erzeugt sie unvorstellbare Vorstellungen. Ihre wahre Kraft ist aber und bleibt nicht ihr Bestreben die Welt hypothetisch zu erklären, sondern ihre Anschaulichkeit; und dieses Primat der anschaulichen und diese Unterordnung der abstrakten Erkenntnis, bildet eine so enge Verwandtschaft zwischen Kunst und Wissenschaft, daß eine wechselseitige Beeinflußung ohne weiteres vorauszusetzen ist.[1])

Zusammenfassung.

Ich glaube, daß schon aus diesen flüchtigen, ohne jegliches System hingeworfenen Anregungen sich für denkende Geister die Vorstellung einer Kultur, in welcher der Kunst das Übergewicht zufiele als dem „höchsten Moment des menschlichen Lebens“, in welcher aber diese überragende Stellung nur deswegen ihr zugestanden sein würde, weil sie „die lebendig dargestellte Religion“ wäre, weil in ihr „die Bethätigung des durch die Wissenschaft errungenen Bewußtseins“ sich kundthäte, weil sie „alle Weisheit“ enthielte, — zuvörderst aber, weil durch sie, und in ihr, das so gefährlich bedrohte Gleichgewicht wieder hergestellt würde zwischen der menschlichen Allgemeinheit, die nach und nach

[1]) Novalis, der Geolog und Poet, hat sehr schön gesagt: „Naturforscher und Dichter haben durch Eine Sprache sich immer wie Ein Volk gezeigt“ (Schriften, T. II, S. 63).

alle Fühlung mit dem Einzelnen verliert, und dem menschlichen Individuum, welches ein immer geringeres, fragmentarisches Bruchstück eines ganzen Menschen wird (vergl. die Ausführungen S. 179): ich glaube, sage ich, daß diese Vorstellung Manchem vielleicht unerreichbar, insofern auch chimärisch erscheinen mag, daß aber keiner ihr das Prädikat eines großen und edlen und genialen Gedankens versagen kann. Auch diese Vorstellung gehört zum „Gedanken von Bayreuth".

Wagner und Schopenhauer.

Zum Schlusse möchte ich gern einem verbreiteten Mißverständnis entgegentreten und zugleich von den soeben entschleierten weiten Ausblicken, die der „Bayreuther Gedanke" eröffnete, zu dem Helden dieses Buches zurückkehren, um mit einem tiefen Blick in das Herz dieses großen und guten Mannes meine Aufgabe zu Ende zu führen.

Schon aus dem soeben Ausgeführten ergiebt sich ohne weiteres, daß Wagner's Weltanschauung derjenigen Schopenhauer's nahe verwandt sein muß. Eine ewig unüberbrückbare Kluft trennt aber dennoch die eine von der anderen; denn die eine ist die Welt durch das Auge eines Dichters, die andere die Welt durch das Auge eines Metaphysikers erblickt. Was diese Trennung zu bedeuten hat, erkennt man klar aus der Thatsache, daß die eine Weltanschauung zu einer Verneinung, die andere zu einer Bejahung führt: Schopenhauer's Endpunkt ist die Verneinung des Willens zum Leben, Wagner's die Bejahung der Möglichkeit einer Regeneration. Der Glaube ist eben die Seele der Kunst. In jungen Jahren schrieb der Meister die begeisternden Worte: „Aus dem entehrenden Sklavenjoche des allgemeinen Handwerkertums mit seiner bleichen Geldseele wollen wir uns zum freien künstlerischen Menschentume mit seiner strahlenden Weltseele aufschwingen!" (III, 38); — in seinem allerletzten Werke, Parsifal, nach einem Leben voller Enttäuschungen und Bitterkeiten fand er die mächtig überzeugenden Töne für die Worte: „Der Glaube lebt!" und der musikalische Schluß dieses Werkes führt uns eine Umbildung jener tiefklagenden Weise vor[1]), die Parsifal's genialer Blick als „die Gottesklage" erkannt hatte, nunmehr zu einer erhabenen, triumphierenden, von dem Glanz der Trompeten getragenen Bekräftigung des Glaubens an jene „strahlende Weltseele" gestaltet. Die Brahmanen würden sagen, Schopenhauer stehe auf dem Standpunkte der „höchsten Realität", Wagner auf dem des „Welttreibens". Gleichviel; wichtig ist zunächst vor allem die Einsicht, daß eine Identifizierung dieser beiden Richtungen nicht zulässig ist. Das zeigt sich in zahlreichen Einzelheiten: wie urteilt Schopenhauer über die Weiber, sogar über solche, die in selbstloser Aufopferung „läppische Pflegerinnen" werden! wie stellt Wagner sie dagegen hin, in Irene, Senta, Elisabeth, Brünnhilde![2]) Wie jämmerlich dünkt Schopenhauer die Liebe zwischen Mann und Weib! welch' herrliches Denkmal hat ihr Wagner in Tristan und Isolde errichtet! Das zeigt sich aber ferner besonders deutlich, wenn man auf das Verhältnis zum indischen Denken hinweist. Natürlich hat auch Wagner an dieser herrlichen Quelle reinen Denkens geschöpft; Schopenhauer konnte sich aber hier vollkommen befriedigt finden, Wagner nicht: denn in der Nähe einer philosophischen Erkenntnis wie der indischen kann überhaupt keine Kunst zur Blüte gelangen.

Richard Wagner.

Diese historisch erwiesene Thatsache fällt gleich auf; geht man aber tiefer, so muß man gestehen, daß zu Wagner's ganzer Anschauung von einer zu erstrebenden „Allgemeinsamkeit", zu seinem Traum von einem „Aufgehen des Egoismus in den Kommunismus", u. s. w., nichts so wenig harmoniert wie die Buddhistische Lehre: „Des Ich Schutz ist

[1]) Vergl. S. 302.

[2]) Von seiner Brünnhilde sagt Wagner: „Nie ist dem Weibe eine solche Verherrlichung widerfahren" (L. I, 215).

Geheimnis vorliegt, wo das „Frageverbot“ uns unerbittlich entgegentönt, da werden wir also auch im Kunstwerk demselben Geheimnis begegnen und dasselbe Verbot vernehmen, — aber! hier erscheint Alles deutlicher und überzeugender, so daß z. B. gerade die Unergründlichkeit von vielem, was einem oberflächlichen Blick nicht unergründlich dünkte, hier zu einer sicheren Erfahrung wird. Eine solche Erfahrung ist aber eine „Offenbarung“.

Kunst und Naturwissenschaft.

Dieser Einfluß von Kunst auf Philosophie vermehrt sich dann noch durch die ganzen Denkgewohnheiten, welche durch künstlerische Anschauung erzeugt werden und welche ich durch das eine glaube bezeichnen zu können: daß die Abstraktion auf das ihr von Kant gewiesene Feld der „reinen Vernunft“ beschränkt wird, und daß die Gesetze der Logik als ein bloßes Organon für die Thätigkeit des Denkens betrachtet werden, denen somit keinerlei weitere Kompetenz zukommt. Hierin zeigt sich übrigens eine nahe Verwandtschaft zwischen dem künstlerischen Denken und der beobachtenden Naturwissenschaft — eine für den philosophischen Wert dieses Denkens gewiß nicht unerhebliche Erwägung. Die Naturwissenschaft des Aristoteles war darum in manchen Punkten so merkwürdig schwach und in so entschiedenem Rückgang gegen die seiner Vorgänger, weil überall die Logik sich hineinmengte und die klarsten Beobachtungen dem Gespenst der Systematik und der Abstraktion weichen mußten. Dagegen ist das Grundprinzip der echten Naturforschung die unvoreingenommene, liebevolle Beobachtung der Natur; der Naturforscher ist wie der dichterische Seher, auch er „zeuget, was er sieht“. Und nirgendswo in der ganzen Natur sieht er Logik! Nichts ist unlogischer als die Welt, nichts „unvernünftiger“, ja, so geradezu widervernünftig. Und nun ergiebt sich das Unerwartete: wie verschieden diese analytische Anschauung des Naturforschers von der synthetischen des Künstlers auch sein mag, auch sie führt überall auf die Vorstellung der Einheit! Sie stellte zuerst — infolge ihrer Beobachtungen — den Begriff der „Art“ auf, dann den Begriff der „Gattung“, später wurden die Gattungen der lebenden Wesen zu „Familien“ geeint, und eine solche Vorstellung wie die Darwin's faßt ja alle lebenden Wesen nur noch fester zu einer Einheit zusammen. Ganz Ähnliches ereignete sich auf dem unorganischen Gebiet. Allerdings ergeht es aller Naturwissenschaft, sobald sie, wie in dem angeführten Falle bei Darwin, die thatsächlichen, empirischen Anschauungen zu theoretischen, dichterischen zusammenfaßt, ähnlich wie dem Demokrit; indem sie sich von dem Gebiete der Beobachtung mehr und mehr entfernt, wird sie ein Opfer der logischen Denkgesetze und erzeugt sie unvorstellbare Vorstellungen. Ihre wahre Kraft ist aber und bleibt nicht ihr Bestreben die Welt hypothetisch zu erklären, sondern ihre Anschaulichkeit; und dieses Primat der anschaulichen und diese Unterordnung der abstrakten Erkenntnis, bildet eine so enge Verwandtschaft zwischen Kunst und Wissenschaft, daß eine wechselseitige Beeinflußung ohne weiteres vorauszusetzen ist.[1])

Zusammenfassung.

Ich glaube, daß schon aus diesen flüchtigen, ohne jegliches System hingeworfenen Anregungen sich für denkende Geister die Vorstellung einer Kultur, in welcher der Kunst das Übergewicht zufiele als dem „höchsten Moment des menschlichen Lebens“, in welcher aber diese überragende Stellung nur deswegen ihr zugestanden sein würde, weil sie „die lebendig dargestellte Religion“ wäre, weil in ihr „die Bethätigung des durch die Wissenschaft errungenen Bewußtseins“ sich kundthäte, weil sie „alle Weisheit“ enthielte, — zuvörderst aber, weil durch sie, und in ihr, das so gefährlich bedrohte Gleichgewicht wieder hergestellt würde zwischen der menschlichen Allgemeinheit, die nach und nach

[1]) Novalis, der Geolog und Poet, hat sehr schön gesagt: „Naturforscher und Dichter haben durch Eine Sprache sich immer wie Ein Volk gezeigt“ (Schriften, T. II, S. 63).

alle Fühlung mit dem Einzelnen verliert, und dem menschlichen Individuum, welches ein immer geringeres, fragmentarisches Bruchstück eines ganzen Menschen wird (vergl. die Ausführungen S. 179): ich glaube, sage ich, daß diese Vorstellung Manchem vielleicht unerreichbar, insofern auch chimärisch erscheinen mag, daß aber keiner ihr das Prädikat eines großen und edlen und genialen Gedankens versagen kann. Auch diese Vorstellung gehört zum „Gedanken von Bayreuth".

Wagner und Schopenhauer.

Zum Schlusse möchte ich gern einem verbreiteten Mißverständnis entgegentreten und zugleich von den soeben entschleierten weiten Ausblicken, die der „Bayreuther Gedanke" eröffnete, zu dem Helden dieses Buches zurückkehren, um mit einem tiefen Blick in das Herz dieses großen und guten Mannes meine Aufgabe zu Ende zu führen.

Schon aus dem soeben Ausgeführten ergiebt sich ohne weiteres, daß Wagner's Weltanschauung derjenigen Schopenhauer's nahe verwandt sein muß. Eine ewig unüberbrückbare Kluft trennt aber dennoch die eine von der anderen; denn die eine ist die Welt durch das Auge eines Dichters, die andere die Welt durch das Auge eines Metaphysikers erblickt. Was diese Trennung zu bedeuten hat, erkennt man klar aus der Thatsache, daß die eine Weltanschauung zu einer Verneinung, die andere zu einer Bejahung führt: Schopenhauer's Endpunkt ist die Verneinung des Willens zum Leben, Wagner's die Bejahung der Möglichkeit einer Regeneration. Der Glaube ist eben die Seele der Kunst. In jungen Jahren schrieb der Meister die begeisternden Worte: „Aus dem entehrenden Sklavenjoche des allgemeinen Handwerkertums mit seiner bleichen Geldseele wollen wir uns zum freien künstlerischen Menschentume mit seiner strahlenden Weltseele aufschwingen!" (III, 38); — in seinem allerletzten Werke, Parsifal, nach einem Leben voller Enttäuschungen und Bitterkeiten fand er die mächtig überzeugenden Töne für die Worte: „Der Glaube lebt!" und der musikalische Schluß dieses Werkes führt uns eine Umbildung jener tiefklagenden Weise vor[1]), die Parsifal's genialer Blick als „die Gottesklage" erkannt hatte, nunmehr zu einer erhabenen, triumphierenden, von dem Glanz der Trompeten getragenen Bekräftigung des Glaubens an jene „strahlende Weltseele" gestaltet. Die Brahmanen würden sagen, Schopenhauer stehe auf dem Standpunkte der „höchsten Realität", Wagner auf dem des „Welttreibens". Gleichviel; wichtig ist zunächst vor allem die Einsicht, daß eine Identifizierung dieser beiden Richtungen nicht zulässig ist. Das zeigt sich in zahlreichen Einzelheiten: wie urteilt Schopenhauer über die Weiber, sogar über solche, die in selbstloser Aufopferung „läppische Pflegerinnen" werden! wie stellt Wagner sie dagegen hin, in Irene, Senta, Elisabeth, Brünnhilde![2]) Wie jämmerlich dünkt Schopenhauer die Liebe zwischen Mann und Weib! welch' herrliches Denkmal hat ihr Wagner in Tristan und Isolde errichtet! Das zeigt sich aber ferner besonders deutlich, wenn man auf das Verhältnis zum indischen Denken hinweist. Natürlich hat auch Wagner an dieser herrlichen Quelle reinen Denkens geschöpft; Schopenhauer konnte sich aber hier vollkommen befriedigt finden, Wagner nicht: denn in der Nähe einer philosophischen Erkenntnis wie der indischen kann überhaupt keine Kunst zur Blüte gelangen.

Richard Wagner.

Diese historisch erwiesene Thatsache fällt gleich auf; geht man aber tiefer, so muß man gestehen, daß zu Wagner's ganzer Anschauung von einer zu erstrebenden „Allgemeinsamkeit", zu seinem Traum von einem „Aufgehen des Egoismus in den Kommunismus", u. s. w., nichts so wenig harmoniert wie die Buddhistische Lehre: „Des Ich Schutz ist

[1]) Vergl. S. 302.

[2]) Von seiner Brünnhilde sagt Wagner: „Nie ist dem Weibe eine solche Verherrlichung widerfahren" (L. I, 215).

das Ich, des Ich Zuflucht ist das Ich". Im Gegensatz zu solchen und zu allen rein metaphysischen Anschauungen verfolgt Wagner, der Künstler, niemals individuelle, sondern immer allgemeine Zwecke; hierdurch zeigt sich aber ganz unverkennbar, daß sein Denken und Empfinden eigentlich religiös ist. In keiner einzigen Schrift des Meisters kommt das Wort „Erlösung" so oft vor, wie in seinem Kunstwerk der Zukunft, einer Schrift aus der Zeit, wo er mit den Kirchen und dem historischen Christentum, wie wir gesehen haben (vergl. S. 120), auf sehr gespanntem Fuße stand. Als Ziel wird dort „die Erlösung des Nützlichkeitsmenschen in den künstlerischen Menschen" aufgestellt. Den Begriff „Kunst für Kunst" giebt es eben bei Wagner nicht, Kunst und Leben sind bei ihm gar nicht zu trennen; ebensowenig kannte er aber ein Denken um des Denkens willen, eine Erlösung durch Erkenntnis in stiller Klausnerzelle: derartige Vorstellungen widersprechen nicht allein den theoretischen Ansichten Wagner's, sondern seinem ganzen Wesen. Ich möchte sagen: für Wagner giebt es gar keine Individuen, sondern nur eine ganze, untrennbare Menschheit. „Sobald alle Menschen nicht gleich frei und glücklich sein können, müssen alle Menschen gleich Sklave und elend sein" (siehe S. 126) und: „es giebt nichts Liebenswerteres als die gemeinschaftlichen Menschen" (III, 265): das ist der Grundton von Wagner's ganzem Fühlen und Denken. Und indem er nun — unfähig, in irgend einer noch so sophistisch verdeckten Form des Egoismus irgend eine Befriedigung zu finden — weiter über das große Problem nachdenkt, wie alle Menschen aus Nützlichkeitsmenschen zu künstlerischen Menschen erlöst werden könnten, erkennt er sehr bald (1850): „Die Mittlerin zwischen Kraft und Freiheit, die Erlöserin, ohne welche die Kraft Roheit, die Freiheit aber Willkür bleibt, ist — die Liebe." Wenn nun der junge Meister in seiner Wut gegen die „Lügenkirchen" in dem selben Satze uns auch versichert, diese Liebe sei nicht die christliche, glauben wir es ihm doch nicht; übrigens ist die Bezeichnung „christlich" hier ganz nebensächlich: das Streben dieses Künstlers ist jedenfalls ein tiefreligiöses, und seine Religion heißt die Liebe. Im Jahre 1855 schreibt er an Liszt, er erkenne als die wahre „göttliche Lehre — — — nur die Anleitung zur Befreiung vom persönlichen Egoismus durch die Liebe" (L. II, 80). Ja, Wagner's Künstlerschaft ist von seiner Religion der Liebe (die schon in seinem ersten Werk „Die Feen" so ergreifenden Ausdruck fand) gar nicht zu trennen: „Ich empörte mich aus Liebe, nicht aus Neid und Ärger; und **so ward ich Künstler**" (IV, 326).

Ich glaube, hier blicken wir sehr, sehr tief in das Herz dieses Mannes, und schon aus diesen frühen Schriften dürfen wir entnehmen, daß der spätere „Gedanke von Bayreuth" jedenfalls ein Gedanke der Liebe sein wird, und darum auch sicherlich kein bloß tönendes Erz und keine klingende Schelle. Dem ist auch so. Allen jenen heroischen Bestrebungen des alternden Meisters, der höchsten dramatischen Kunst zum Siege zu verhelfen und hiermit zugleich zu einer Regeneration des Menschengeschlechts die bestimmende Anregung zu geben, entspringen der ungeschwächten Empfindung: „es giebt nichts Liebenswerteres als die gemeinschaftlichen Menschen", entspringen der tiefreligiösen Überzeugung, nur eines thue Not, nur eines könne hier erlösen: den Menschen müsse die Liebe gelehrt werden! Wie er ein anderes Mal sagt: „Die Liebe ist die Mutter der Gesellschaft, sie kann somit nur ihr einziges Prinzip sein". Was nützte die Belehrung des Philosophen: „indem das Individuum den Willen zum Leben verneint, hebt es zugleich die ganze Welt auf und erlöst sie hierdurch"? Was frommten die täglichen Erfahrungen der unergründlichen Bosheit und des dummen Hasses, welche die Menschen gerade diesem Edelsten widmeten? „Der Glaube lebt!" Und Wagner's Glaube war eben der an die Gemeinschaftlichkeit des Menschengeschlechts und an die siegende Macht der Liebe; diesen Glauben vermochte nichts ihm zu rauben. Wie Parsifal die „Gottesklage", so vernahm das weite

Herz des Künstler-Weisen in dem ganzen wüsten Lärm, der um seinen „Bayreuther Gedanken" tobte, nur „die Klage der Natur"; vor seinem Blicke „zerflossen wie im ahnungsvollen Traume alle Erscheinungsformen der Welt", es „beängstigte ihn nicht mehr die Vorstellung jenes gähnenden Abgrundes, der grausenhaft gestalteten Ungeheuer der Tiefe, aller der flüchtigen Ausgeburten des sich selbst zerfleischenden Willens", vor seinem Ohre ertönte „furchtlos, hoffnungsvoll, allbeschwichtigend, welterlösend, die in der Klage geeinigte Seele der Menschheit" (vergl. X, 319).

Ja, nicht allein die Klage der Menschheit vernahm er, sondern die der ganzen Natur. Keine andere Schrift Wagner's wirft ein so helles Licht in die innerste Seele dieses Mannes wie sein Brief über die Vivisektion. Hier tritt er mit offenem Visier gegen das unsere ganze Zivilisation beherrschende „Nützlichkeits-Dogma" auf, und stellt ihm als das einzige moralische Lebensprinzip „das Mitleid gegen alles Lebende" entgegen. Er führt aus, wie „in den Tieren das Gleiche atme was auch uns das Leben gäbe", wie „der Mensch zu allernächst an dem Thiere sich seiner selbst in einem adeligen Sinne bewußt werde", und das ganze gipfelt in folgendem Glaubensbekenntnis: „Unser Schluß in Betreff der Menschenwürde sei dahin gefaßt, daß diese gerade erst auf dem Punkte sich dokumentiere, wo der Mensch vom Tiere sich durch das Mitleid auch mit dem Tiere zu unterscheiden vermag" (X, 270). Richard Wagner's Liebe zu den Tieren habe ich in diesem Buche nur flüchtig berühren können (S. 47); die vielen Anekdoten hierüber findet der Leser an anderen Orten; eine der hübscheften erzählt, wie der Meister in Luzern die Hand sich arg zerbeißen ließ (so daß er längere Zeit nicht schreiben konnte) indem er einem fremden Hunde die soeben überfahrene Pfote wusch und verband. Immer war Wagner von Tieren umgeben; manche seiner Hunde sind bereits geschichtliche Persönlichkeiten geworden: so der Neufundländer Robber, der sich aus freiem Antrieb in Riga anschloß, die sturmbewegte Reise nach London mitmachte und von Wagner in „Ein Ende in Paris" (vergl. oben S. 141) verewigt worden ist, so aus späteren Jahren Ruß und Marke. Nun hebt aber Schopenhauer zweifellos mit Recht hervor, daß an gar nichts die wesentliche „Güte eines Charakters" sich so unzweideutig zeige, wie an dem Mitleid mit Tieren (Sämtl. Werke IV, 2. T., S. 242), und das Beispiel der indischen Denker berechtigt wohl zu der weiteren Behauptung, daß an nichts die Tiefe einer Weltanschauung sich überzeugender bewähre als an dem lebendigen Bewußtsein des tat-tvam-asi, dem Bewußtsein der innigen Zusammengehörigkeit mit der gesamten organischen Natur. Zu der Kenntnis Wagner's und seines „Bayreuther Gedankens" gehört also in hervorragender Weise die Kenntnis seines Verhältnisses zu der Tierwelt.

Wagner's Hund Marke.

Je mehr er selber zu leiden hatte, um so tiefer empfand Wagner, daß nur aus „rücksichtslosem Mitleiden" (X, 255) das Heil erwachsen könne. Im Jahre 1853 schreibt er an Liszt: „Der Zustand der Liebloſigkeit ist der Zustand des Leidens für das menschliche Geschlecht" (L. I, 236), und in einer seiner letzten Schriften („Was nützt diese Erkenntnis?" 1880, X, 332) lesen wir nun in Bezug hierauf Worte, die auch mein letztes Citat bilden sollen; vielleicht giebt es keine Stelle, wo die tiefe Weltweisheit dieses großen Mannes einen vollendeteren Ausdruck gefunden hat: „Woran geht unsere ganze Zivilisation zu Grunde, als an dem

Mangel der Liebe? Das jugendliche Gemüt, dem sich mit wachsender Deutlichkeit die heutige Welt enthüllt, wie kann es sie lieben, da ihm Vorsicht und Mißtrauen in der Berührung mit ihr einzig empfohlen zu werden nötig erscheint? Gewiß dürfte es nur den einen Weg zu seiner richtigen Anleitung geben, auf welchem ihm nämlich **die Lieblosigkeit der Welt als ihr Leiden** verständlich würde: das ihm hierdurch erweckte Mitleiden würde dann so viel heißen, als den Ursachen jenes Leidens der Welt, sonach dem Begehren der Leidenschaften, erkenntnisvoll sich zu entziehen, um das Leiden des anderen selbst mindern und ablenken zu können". Nach einem Hinweis auf Schopenhauer's Philosophie, nicht aber — und das ist das Bezeichnende — auf seine eigentliche Metaphysik, sondern darauf, daß „ihr Ergebnis, allen früheren philosophischen Systemen zur Beschämung, die Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt sei", fährt der Meister fort: „Nur die dem Mitleiden entkeimte und im Mitleiden bis zur vollen Brechung des Eigenwillens sich bethätigende Liebe, ist die erlösende christliche Liebe, in welcher Glaube und Hoffnung ganz von selbst eingeschlossen sind, — der Glaube als untrüglich sicheres und durch das göttlichste Vorbild bestätigtes Bewußtsein von jener moralischen Bedeutung der Welt, die Hoffnung als das beseligende Wissen der Unmöglichkeit einer Täuschung dieses Bewußtseins".

So spiegelte sich der „Bayreuther Gedanke" im Herzen des großen deutschen Meisters Richard Wagner wieder!

„Die gute That, das schöne Wort,
Es strebt unsterblich, wie er sterblich strebte!"

Namen- und Begriffregister.

Das vorliegende Register soll nicht allein einen vollständigen Nameninder geben, sondern zusammen mit der Inhaltsübersicht den Gebrauch des Buches zu wirklichen Studienzwecken erleichtern. Darum habe ich die wichtigsten Begriffe aufgenommen und unter dem Namen Wagner ein mehrfach gegliedertes Schema angelegt, welches sich hoffentlich im Gebrauch als praktisch erweisen wird. Lohengrin z. B. ist nicht (wie die Inhaltsübersicht vermuten lassen könnte) an einem einzelnen Orte abgehandelt, sondern die früheren Werke werden immer wieder bei Besprechung der späteren herangezogen; desgleichen findet der Leser nirgends ein eingehendes Referat über Wagner's Rede im Vaterlandsverein, mit Hilfe des Registers aber kann er leicht die vielen Stellen zusammensuchen, wo diese wichtige Kundgebung besprochen wird. Bei den Kunstwerken wurden jedoch nur die wichtigsten Erwähnungen berücksichtigt; die Schriften sind nur zum kleineren Teil angeführt und zwar in der Regel nur dann, wenn die Schrift als Ganzes erwähnt wird. Eine Übersicht der Citate war geplant, hätte aber bei der großen Anzahl zu weit geführt. Eigennamen, die wie Liszt und Uhlig unzähligemale als Adressate von angeführten Briefen des Meisters vorkommen, sind nur dann ins Register aufgenommen worden, wenn von der betreffenden Person ausdrücklich die Rede ist.

A.

Äschylos 35, 177, 348.
Ästhetik 10, 132, 172, 197, 210, 249.
Afghanistan, ein Volksmärchen aus 284.
Ahasver 160.
Alexander der Große 49, 300.
Ambros, Dr. A. W 200.
Anarchismus, der 127 ff.
Ander, A., Sänger 76.
Anders, E., Bibliothekar 42, 205.
Apel 310.
Appia, A. 196, 290.
Architektur 184.
Aristoteles 186, 188, 210, 351, 352.
Arnd 51.
Asher, Dr. David 10, 142.
Auber 220, 221, 344.
Auge, das (als künstlerischer Faktor im Drama) 242 ff., 289 ff., 304.
Augsburger Allgemeine Zeitung 78, 79.
Aurevilly, Barbey d' 74.
Avenarius, Verleger 37.
— (siehe auch Cäcilie Geyer).

B.

Bach, J. S. 21, 34, 194, 200, 212, 221, 245, 272, 344.
Bach, Minister 129.
Bähr, Karl 61
Bakunin 49.
Bataille 74.
Baudelaire, Charles 16, 74.
Baumgarten 176
Baumgartner, Wilh. 60, 221.
Bayreuth 90, 338, 339, 342, 348 ff.
„Bayreuther Blätter", die 18, 51, 72, 100, 202, 228, 232, 249, 311, 323, 324.
Bayreuther Festspiele, die 19, 88, 90, 91, 100, 213, 234, 242, 324, 331 ff.
Bayreuther Festspielfonds, der 90, 324.
Bayreuther Festspielhaus, das 11, 19, 80, 90, 93, 100, 317, 321, 323, 325 ff., 339, 346.
„Bayreuther Gedanke", der 8, 19, 147, 153, 317, 338, 339, 343, 346, 347, 348, 349, 350, 353, 354, 355, 356.
Bayreuther Künstler, die 333 ff.
Bayreuther Orchester, das 321, 323.
Bayreuther Patronatverein, der erste 91.
„ „ „ der zweite 333.
„Bayreuther Schule", die 89, 333.
Beethoven 9, 13, 14, 21, 30, 34, 36, 39, 43, 44, 45, 52, 57, 58, 72, 75, 87, 94, 95, 97, 104, 105, 138, 158, 173, 180, 191, 194, 200, 205, 212, 214, 215, 220, 221, 225, 226, 239, 251, 308, 325, 326, 348.
Berlioz 41, 52, 252.
Bellini 40.
Betz, Franz 326.
Beust, Graf 53, 113, 114, 129.

Biedenfeld, Freiherr von 239.
Bildhauerkunſt 184.
Bismarck 115, 158.
Blum, K. 310.
Boccaccio 32.
Boccherini 46.
Böhtlingk, Prof. Otto 163.
Boieldieu 221.
Bonnier, Pierre et Charles 261.
Börſencourier, der Berliner 332.
Bovet, Alfred 69, 71, 75, 102, 135.
Brandt, Karl 334.
Breitkopf & Härtel 256.
Brendel, Franz 62, 157, 160.
Brockhaus (ſiehe Ottilie Wagner).
„ Verleger 37.
Bruno, Giordano 31, 32, 342.
Büchner, Ludwig 135.
Buckle, Henry Thomas 156.
Buddha 145, 163, 299, 300, 353.
Bugge, Prof. Sophus 270.
Bülow, Hans von 58, **64**, 65, 72, 83, 87, 90, 96, 254, 324, 334.
Bulwer 43, 224, 288, 301.
Burns 31, 32.
Byron, 31, 59.

C.

Çakuntalâ 267.
Calderon 186, 306, 344.
Calm, Felix 18.
Çankara 154.
Carlyle 6, 12, 21, 127, 210, 342.
Cäſar 32.
Çatapatha Brâhmana 226.
Cellini, Benvenuto 103.
Challemel-Lacour 74.
Chamberlain, Anna 317.
Chamberlain, Houſton Stewart VI, 51, 222, 229, 253, 261, 278, 294, 301, 303, 318.
Champfleury 74.
Chateaubriand 127.
Cherubini 40, 220.
Comte, Auguſte 128, 129.
Corneille 197.
Cornelius, Peter 62, 77.
Cromwell, Oliver 140.

D.

Dannreuther, E. 309.
Dante 32.
Darmeſteter, Arſène 285.
Darwin 178, 352.
David, chef de claque 74.
David, Prof. 160.
Davidſohn, George 332.
Demokrit 3, 4, 350, 351, 352.
Deuſſen, Prof. Paul 138.
Devrient, Eduard 203.
Dichter, der 182 ff.
Dickens 243.
Dingelſtedt, Franz 158, 256.
Dinger, Hugo 49.
Dinoſauren, die 163.
Donizetti 41, 311.
Dorn, Heinrich 266.
Draeſecke, Felix 62.
Drama, das 181 ff., 184 ff., **303 ff.**
Drama, das deutſche 21, 26, 88, **199 ff.**, **264**, 307.
Drama, das reinmenſchliche 186 ff., **197**, **253**, **264**, 305.
Drama und Muſik, das Verhältnis zwiſchen **188 ff.**, 223, 229—232, 243 ff., 260 ff., 277, 287—296, 301, 305.
Dramma per musica, il 194, 200.
Dresden, der Maiaufſtand in 12, 27, 44, **51**, **111 ff.**
Dresden, die Hofoper in 48.
Dresden, Intendant der Hoftheater in (ſiehe Freiherr von Lüttichau).

E.

Edda, die 265, 270.
„Ehre", die 286.
Eigentum, das 155.
Ellis, William Aſhton 53.
Entartung, die (Verfall) 152, 153, 161, 166.
Enzenberg, Graf 82.
Ernſt, Alfred 244.
Eſte, Iſabella d' 104.
Exegetik, muſikaliſche 8 ff., 172, 211 ff., 340.

F.

Ferry, Jules 74.
Fétis 9.
Feuerbach **134 ff.**, 156, 159, 167, 272.
Feuſtel, Friedrich 328.
Fiſcher, Chordirektor 44, 48, 202.
Fouillée, Alfred 162.
Frantz, Konſtantin 87.
Franziskus, der heilige 94, 300.
Franzoſen, die 43, 71, 72.
Frauenſtädt, Julius 135.
Freiheit, die 126, 168, 180, 353.
Frenz, A. VI. (vergl. das Illuſtrationsverzeichnis.)
Freytag, Guſtav 159.
Friedrich Auguſt, König, von Sachſen 52, 68, 310.
Friedrich Wilhelm IV. 51.
Fritzſch, E. W. 88, 202.
Fröbel, Julius 82.

G.

Gasparin, Komteſſe 74.
Gasperini 74.
Gautier, Judith 95.
Gautier, Prof. Léon 180.
Gautier, Théophile 74.
Gebärde, die dramatiſche 274, **289 ff.**
Gedanke, der, als künſtleriſcher Stoff 287 ff.
Geibel, Em. 265.
Geld, das 128, 154.
Genie, das 19, 140, 178, 209, 300.
Geyer, Cäcilie (Avenarius) 37.
Geyer, Ludwig 31, 33, 35, 97.
Gilbert, R. (Porträt Siegfried Wagner's).
Glaſenapp VI, 7, 14, **15**, 25, 41, 42, 51, 211, **309**, 310, 325, 331, 344.
Gleyzès 142, 157, 163.
Gluck 40, 45, 58, 72, 74, 103, 104, 187, **191**, 192, 194, 200, 220, 221, 251, 307, 311.
Gobineau, Graf 16, 92, 157.
Goethe 10, 12, 21, 32, 35, 36, 44, 46, 60, 103, 105, 117, 144, 146, 158, 162, 173, 179, 183, 200.
Goethe, citiert 5, 6, 19, 25, 101, 103, 112, **113**, 115, 116, 117, 146, 177 (2), 178, 180, 187 (2), 189, 195, 196, 206, 210, 213, 250, 275, 300, 315, 318, 323, 334, 356.
Goethe-Forſcher 13.
Golther, Prof. W. 211, 232, 270.
Gondoliere, Wagner's 96.
Gottfried von Straßburg 23, 213, 280, 282, **283**.

Gozzi 43, 226, 301.
„Grenzboten", die 236.
Grétry 323.
Groß, Adolf von 307, 314, 328, 336, 341.
Grün, Karl 135.
Gwinner, Wilh. 351.
Gumbert, F. 237.
Gyrowetz, Adalbert 46.

H.

Habeneck 41.
Hafis 76, 140, 344, 348.
Halévy 41, 311.
Händel 200, 307.
Handlung, dramatische 197, 228, 242, 263, 274 ff., 280 ff., 301, 303 ff., 306.
Hauptmann, Moriz 9, 160, 236.
Hausegger, Fr. v. 145, 176.
Hauser, Regisseur Franz 39.
Haydn 58, 194, 200, 221.
Hebbel 265, 315.
Hébert, Abbé Marcel 121, 249, 271.
Heckel, Emil 330, 335.
Heckel, Karl 324, 327, 335.
Hegel 134, 135, 137.
Heim, Musikdirektor, und Frau 58.
Heine, Ferdinand 202.
Heine, Heinrich 310.
Hendrich, H. VI (vergl. das Illustrationsverzeichnis).
Herbart, F. J. 189.
Herder 31, 104, 185, 187, 197, 200, 251, 264, 265, 270, 276, 288, 289, 290, 293, 302, 304.
Herkomer (Porträt Wagner's).
Herwegh, Georg 58, 145, 156, 158.
Hertz, Prof. W. 211.
Hillebrand, Karl 61.
Hiller, Ferd. 46, 203.
Hobbes 37.
Hoffmann, E. T. A. 189, 193, 200, 251, 308.
Holmès, Augusta 173.
Holtei, Karl von 39, 40.
Homer 182, 243.
Hugo, Viktor 310.
Hülsen, von, Intendant in Berlin 71.
Humboldt, Alex. von 118, 139.

I.

Iffland 36.
Indische Sprüche 19, 122, 154, 163, 268, 275, 346, 353, 354, 355.
Ingres, Porträt Liszt's 17.
Jahn, Otto 9, 211.
Janin, Jules 74.
Joachim 160.
Jockey-Klub, der Pariser 71.
Jongleurs, die 180.
Jordan, Wilhelm 265.
Josef II., Kaiser 168, 302.
Judentum, das 155, 157 ff., 170.
Jungfräulichkeit, die 299.

K.

Kaiser von Brasilien, der 256.
Kant 126, 132, 133, 137, 138, 146, 153, 165, 176, 179, 195, 198, 210, 342, 346.
Karl der Große 122.
Kastner, E. 309.
Keller, Gottfried 58.
Kietz, Ernst 42. (Porträt Wagner's.)
Kietz, Prof. Dr. Gustav 52 (Porträt Uhligs).
Kipke, C. 323.
Kittl, Friedrich 311.
Kleist, Heinrich von 1, 189, 200.
Klindworth, Karl 62, 254.
Kniese, Julius 336, 337.
Köhler, L. 8, 62, 172.
Kölnische Zeitung, die 332.
Königtum, das 121 ff.
Köstlin, Professor 18.
Kotzebue 36.
Krieg von 1870, der 82, 88, 91, 115, 338.
Kritik, die 5, 19, 45, 95, 236, 332.
Kunst, die 7, 8, 143, 168 ff., 173 ff., 185, 209, 316, 339, 347, 349, 351 ff.
Kunst, deutsche 20, 200, 307.
Kunst, griechische 20, 97, 173, 180, 303, 319, 339, 350.
Kunst, die, als „Lebensheiland" 96, 168, 179, 352.
Kunst, die Würde der 173, 176 ff., 316, 347 ff.
Künstler, der 7, 8, 183 ff.
Kunstwerk der Zukunft, das 198, 308, 340.
Kuntze, Otto VII.
Kurz, H. 32.

L.

Laforgue, Jules 153.
Lagarde, Paul de 346.
Landschaftsmalerei, die 156.
Lange, F. A. 350.
Lanzi 32
Laplace 178.
Lassalle, F. 129.
Lasso, Orlando di 200.
Laube, Heinrich 38.
Laussot, Madame 61.
Lehmann, Marie 326.
Lehrs 42.
Leibniz 300.
Lenbach, Franz von 138 (Porträt Wagner's).
Leipzig, Völkerschlacht bei 26.
Leitmotive, die 212, 244.
Leroy, Léon 74.
Lessing 187, 192, 200, 297.
Leßmann, O. 294.
Levi, Hermann 336.
Liebig 156.
Lindau 74.
Liszt, Cosima (siehe Cosima Wagner).
Liszt, Franz 6, 9, 14, 16, 19, 50, 52, 59, 62, 65, 72, 80, 86, 87, 92, 107, 114, 202, 238, 248, 252, 312, 344, 345.
Logier, Musiktheoretiker 215.
Lombroso, Professor 300.
Lorbac, Charles de 74.
Lübke, Wilhelm 237.
Ludwig II., König 16, 69, 70, 78, 79, 87, 90, 91, 220, 256, 311, 323, 327, 331.
Lully 221.
Luther 94, 107, 160.
Lüttichau, Freiherr von 48, 49, 51, 113.

M.

Maler, die italienischen 184.
Mannhardt, Prof. 270.
Marschner 220, 231, 311.
Marx, A. B. 39.
Marx, Karl 129.
Mayrberger 9.
Méhul 40, 220.
Meinck, Dr. 211.
Mendelssohn, Felix 39, 160, 221.
Mendès, Catulle 74.
Menzel, Karikaturen 331, 332.

Metternich, Fürſt 129.
Metternich, Fürſtin 71, 310.
Meyerbeer 41, 44, 71, 160, 227, 228.
Meyſenbug, Baronin Malwida von 75.
Micha, der Prophet 161.
Michelangelo 105.
Mill, John Stuart 129.
Milton 192.
Mitleiden, das 141, 297, 355, 356.
Mitterwurzer, Anton 324.
Moleſchott, Profeſſor 135, 156.
Molière 225.
Monteverde 187, 188.
Morin 74.
Moſcheles 160.
Mozart 9, 34, 40, 43, 45, 58, 95, 103, 104, 194, 200, 214, 215, 220, 221, **251**, 263, 307, 311, 344.
Mottl, Felix 336.
Muchanoff, Marie von 75, 88.
Müller, Regierungsrat Franz 62, 238, 294.
München, das Feſtſpielhaus in 78, 79, 324.
München, deutſche Muſikſchule in 10, 78, 79.
Muncker, Bürgermeiſter Dr. von 328.
Muncker, Prof. 7, 18, 211, 249.
Muſik, die 8, 188 ff., 211 ff., 215, 222 ff., 229, 243 ff., 260 ff., 266, 277, 288 ff., 340.
Myroslawsky 236.

N.

Nahrungsfrage, die 155, 162, 163.
Napoleon 49, 300, 344.
Napoleon III., 71, 115.
Naturwiſſenſchaft, die 5, 6, 156, 177 ff., 352.
Neſſelrode, Gräfin (ſiehe Muchanoff).
Newton 179
Nibelungenlied, das 265, 266.
Nicodemus 343.
Niemann, Albert 326.
Nietzſche, Friedrich **14**, 16, 20, 21, 67, 207, 338, 339, 343, 348.
Nikolaus, Kaiſer 310.
Nohl, Ludwig 7, 160.
Novalis 105, 255, 279, 290, 352.
Nuitter, Charles 72, 74.

O.

Oberländer, Kultusminiſter 113.
Objektivität, die VI, 6, 15, 95, 101, 210.
Ödipus 11, 345.
Offenbarung 351, 352.
Oldenberg, Profeſſor Hermann 163, 299.
Ollivier, Emile 74.
Omar Khayham 140, 150.
Oper, die 224 ff., 242, 245 u. ſ. w.

P.

Paleſtrina 194, 220, 297, 311, 344, 348.
Paskal 153.
Paulus, der Apoſtel 93.
Pecht, Friedrich 220, 221.
Pergoleſe 220.
Peri 187.
Petrarca 32.
Pfohl, Ferd. 238.
Phidias 138, 348.
Philiſter, der 79, 346.
Philoſophie, die 132, 133, 146, 175, 350 ff.
Pindar 182.
Plato 131, 138, 140, **350**, 351.
Pohl, Richard 7, 9, **18**, 62, 238.
Pope 115, 117.
Porges, Profeſſor 334.
Potpiſchnegg, Dr. 136.
Preſſe, die 45, 237, 327, 332, 333.
Prölß, Robert 49, 51.
Prometheus 1, 334.
Proudhon, P. J. 127.
Pythagoras 163.

R.

Ranke, Joh. 163.
Raphael 348.
Raſſenfrage, die 118, 157, 162.
Raupach 97, 310.
Rebling, Geſangverein 326.
Reinmenſchliche, das **164**, **186**, ff., 203, 253, 262, 274, 306.
Reiſſiger 46.
Religion, die 166, 169 ff., 302, 349, 354, 356.
Renan, Erneſt 137.
Reuß, Eduard 228.
Revue et Gazette muſicale de Paris 205.
Revue Wagnérienne 283.
Reyer, Erneſt 74.
Richter, Jean Paul 200, 216.
Richter, Hans 334, 335.
Riedel, Geſangverein 326.
Riehl, W. H. 203.
Rigveda, die 226.
Rio de Janeiro 256.
Ritter, Alexander 38, 61, 62, 240, 249.
Ritter, Franziska (ſiehe Wagner).
Ritter, Frau Julie 61, 65.
Ritter, Karl 58, 61, 135.
Robespierre 344, 349.
Roche, Edouard 74.
Roeckel, Auguſt 47, **50**, 52, 82, 202, 252.
Roempler, Buchdrucker 112, 113.
Ronſard 310.
Roſſini 174.
Rouſſeau, Jean Jacques 129, 153, 164, 180, **193**.
Rubens 95.

S.

Sachs, Hans 259.
Sarti, Giuſeppe 9.
Savonarola 94.
Schemann, Ludwig 61, 138.
Scheuerlin 310.
Schiller 21, 32, 35, 36, 50, 60, 103, 105, **125** ff., 128, 200, 225, 229, 266, 308, 340, 348, 349.
Schiller, citiert 46, 47, 72, 105, 109, 111, 125, 126, 127, 128, 148, 153, 167, 174, 178, 179, 180, 184, 186, 187(4), 189, 194, 195, 288, 316, 319.
Schleinitz, Freifrau von (ſiehe Wolkenſtein).
Schleſinger, Verlagsfirma 41.
Schlöſſer, Rud. 249.
Schmid, Pater 7.
Schnorr von Carolsfeld, Ludwig 76, 83, **84**, 324.
Schnorr von Carolsfeld, Frau 324.
Schönaich, Dr. Guſtav 76, 77.
Schopenhauer 3, 10, 61, **67**, 68, 79, 121, 132, 134, 135, **137** ff., 149, 164, 165, 176, 188, 199, 272, 273, 287, 351, 353, 356.
Schopenhauer citiert 10, 26, 115, 149, 164, 165, 168, 175, 176, 178, 193, 209(2), 240, 300, 308, 351, 353, 354, 355.
Schott, Frau Betty 311.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 48, 334.
Scotus, Joh. Duns 145, 265.
Scribe 40, 41, 227, 228, 311.

„Seher", der 8, 181 ff., 243, 255.
Semper, Gottfried 58, 78, 324.
Seneca 158.
Shakespeare 21, 35, 36, 43, 60, 66, 94, 97, 144, 173, 186, 191, 197, 209, 218, 226, 227, 266, 271, 280, 287, 301, **304**, 306, 307, 344, 348.
Simonides 182.
Sklaventum, das 126, 353.
Sokrates 211.
Sophokles 11, 21, 32, 35, 177, 197, 209, 304, 306, 339.
Spencer, Herbert 116.
Spinoza 146.
Spontini 40, 220, 227, **239**, 344.
Sprache, die 8, 215, 293, 305.
Springer, R. 142.
Standthartner, Hofrath Dr. 77.
Stein, Heinrich von 14, 16, 18, 92, 100, 153, 164, 342.
Stern, Professor A. 326.
Stern, Gesangverein 326.
Sternau, C. P. 45.
Sterne, Laurence 3, 7.
Sternfeld, Dr. Richard 65.
Stirner, Max 137.
Sulzer, Jakob 61, 214.

T.

Taine, H. 344.
Tappert, Wilhelm 7, 9, **18**, 33, 216, 217, 237, 309, 319.
Tat-tvam-asi 140, 355.
Tausig, Karl 77, 254, 330, 333, 334.
Thadden-Trieglaff, von 158.
Thespis, der Karren des 339.
Thum, Professor 52.
Tichatschek 48.
Tolstoi, Graf Leo 138, 170.
Toussenel 158.
Treitschke, Heinrich von 158.

U.

Uhlig, Theodor 8, 12, **64**, 65, 202.

V.

Vacquerie, Auguste 74.
Vegetarismus, der 155 ff., **161**, 162 ff.
Vendramin, Palazzo 91, 96.
Verlaine, Paul 323.
Vieuxtemps 41.
Vilmar, A. F. C. 13.
Villot, Frédéric 74.
Vinci, Leonardo da 104, 105, 106, 144, 257.
Vischer, F. T., 46, 266.
Vivisektion, die 100, 203, **355**.
Vogel, V. 7.
Vogt, Karl 135.
Völkerwanderung, zur Zeit der 122.
— die neue 162.
Voltaire 3.

W.

Wagner der Denker 105, 110, 131 ff., 203 (vergl. W.'s Philosophie und W.'s Weltanschauung).
der Dichter 129, 185, 221, 223, 226, 227, 229, **243**, 278 u. s. w.
„ Dramatiker 198 ff., **225**, 303 ff., 306.
„ Künstler 8, 106, 110, 129, 130, 132, 133, 144, 170, 173, 184, 203, 215, 300, 340, **354**.
„ Musiker 8, 223, 225, 229, 240, 244, 245, **264**, 277 u. s. w.
Wagner, der Opernkomponist 224 ff., 245.
„ Patriot 43, 51, 81, 88, 90, 112 ff., 117 ff.
„ Politiker 50, 80 ff., 115 ff., 129.
„ Reformator 96, 105, 125, 162 ff., 179 ff., 347.
„ Revolutionär 42, 49, 98, 111 ff., 125 ff.
„ Schriftsteller 67, 104, 106 ff., 250.
„ Wort-Tondichter 21, 222, 253, 293 u. s. w.
Wagner in Bayreuth 28, 88, 90 ff., 99, 100, **325** ff.
„ Berlin 39, 99.
„ Biebrich 99.
„ Chemnitz 52, 98.
„ Dresden 28, 35, 44 ff., 97, 98.
„ Italien 91, 100.
„ Königsberg 28, 39, 98.
„ Leipzig 28, 35, 97.
„ London 40, 57, 98, 99, 100.
„ Luzern 99.
„ Magdeburg 28, 39, 98.
„ München 28, 70, 77 ff., 99.
„ Palermo 100.
„ Paris 28, 40, 41 ff., 69, 71 ff., 98, 99.
„ Pest 69, 99.
„ Petersburg 69, 99.
„ Prag 69. 99.
„ Riga 28, 39, 98.
„ Stuttgart 69.
„ Triebschen 14, 28, 85 ff., 99.
„ Venedig 91, 99, 100.
„ Weimar 52, 98.
„ Wien 28, 69, 75 ff., 99.
„ Würzburg 28, 37, 98.
„ Zürich 28, 57 ff., 69, 98.
„ der Schweiz 57, 68, 71, 76, 84.

Wagner's
Anhänger 16, 59 ff., 74, 75, 77, 79, 90, 237, 326, 328 ff., 335, 348.
Antlitz 10, 94, 95, 315.
Berichte über seinen Lebensgang V, 12, 204.
Briefe 12, 202.
Bildungsgang 33, 35, 215.
Ehe, erste 39, 42, 86.
„ zweite 85, 87, 335.
Entwickelung aus Unbewußtsein zum Bewußtsein 65, 67, 237, 238, 250 ff., 261.
Familie 30, 37.
Fehler 19, 46, 95.
Festspielidee 40, 78, 82, 83, 91, 318 ff.
Geburt 30.
Gespräche 13, 344, 345.
Gestaltungskraft 32, 226, 227 ff., 243, 270, 282, 293, 344 ff.
Heftigkeit 95.
Hunde 355.
Kulturgedanke 153, 338 ff.
Kunstlehre 168 ff., **172** ff., 305, 346 ff., **352**.
Lebensperioden 28, 65, 94, 222, 256.
musikalische Begabung 36, 215, 220.
mythische Denkweise 117, 143, 343 ff.
Pessimismus 140, 142, 149, 164 ff.
Philosophie 68, 131 ff., 149, 164, 168, 175, 272, 350—356.
Prachtliebe 95.
Rede im Vaterlandsverein (1848) 50, 51, 116, 118, 120, 122, 124, 128, 151, 154.
Rede in St. Gallen (1856) 319.
Rede in Bayreuth (1872) 80, 90, 325.
Rede in Bayreuth (1873) 92.
Rede in Bayreuth (1876) 349.
Rede in Bayreuth (1882) 325, 326.
Regenerationslehre 93, 132, 148 ff., 161 ff., 177 ff., 199, 308, 339 ff., 353.

Wagner's Religion **93** ff., 120 ff., 166 ff., 170, 179, 302, 349, **354–356**.
Sehnsucht nach Liebe 47, 86, 92, 283 ff., 354 ff.
Sehnsucht nach dem Tode 140, 284 ff.
Selbstlosigkeit 47, 77, 79, 92, 96, 109, 324, 326, 327, 339.
sprachliche Begabung 35, 67, 215.
Tierliebe 47, 141, 218, **355**.
Tod 91, 94, 100, 316.
„unendliche Güte" 95, 96.
Verachtung des Ruhmes 47, 92.
Verhältnis zu König Ludwig II. 79 ff., 92, 327.
Verhältnis zu Liszt 14, 52, 59 ff., 80.
Verhältnis zu Schopenhauer 67, **137** ff., 149, 164, 168, 176, 199, **353**, 356.
Wahrheitsliebe 12, 47, 54, 112, 120.
Weltanschauung 146, 149, 175 ff., 272, 301, **353** bis **356**.
Willenskraft 47, 95, 105, 298 ff.

Wagner's Schriften:
Beethoven 87, 99, 106, 132, 142, 144, 151, 204.
Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, das 100, 204, 324.
Deutsche Kunst und deutsche Politik 99, 144, 151, 203.
Ein deutscher Musiker in Paris 42, 98, 141, 205.
Eine Mitteilung an meine Freunde 66, 98, 108, 151, 204, 244, 320.
Ein Theater in Zürich 98, 133, 151, 204.
Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters 118, 204, 318.
Erkenne dich selbst 150, 158, 203.
Gesammelte Schriften und Dichtungen 88, 99, 202 ff.
Heldentum und Christentum 93, 150, 203.
im allgemeinen 67, 104 ff., 250.
Judentum in der Musik, das 98, 99, 119, 151, 157, 160, 203.
Kunst und die Revolution, die 66, 98, 108, 120, 125, 132, 151, 204.
Kunst und Klima 66, 98, 151, 204.
Kunstwerk der Zukunft, das 66, 98, 108, 132, 151, 204.
Modern 100, 151, 158, 203.
Oper und Drama 66, 98, 108, 132, 151, 204, 349.
Publikum in Zeit und Raum, das 151, 203.
Publikum und Popularität 100, 151, 203.
Religion und Kunst 93, 100, 110, 142, 150, 203.
Über das Dichten und Komponieren 100, 204, 212.
„ „ Dirigieren 87, 99, 204.
„ „ Weibliche im Menschlichen 100, 150, 203.
„ die Anwendung der Musik auf das Drama 100, 204, 244.
„ „ Bestimmung der Oper 87, 99, 151, 204.
„ „ Goethestiftung 98, 151, 204.
„ „ Vivisektion 100, 150, 203, 355.
„ eine in München zu errichtende deutsche Musikschule 78, 99, 204.
„ Schauspieler und Sänger 100, 132, 204.
„ Staat und Religion 78, 99, 110, 122, 132, 144, 151, 203.
Tabellarische Übersicht sämtlicher Schriften 202 ff.
Was ist deutsch? 93, 100, 151, 203.
Was nützt diese Erkenntnis? 148, 150, 203.
Wibelungen, die 118, 154, 203, 248, 272.
Wiener Hofoperntheater, das 204, 318.
Wollen wir hoffen? 93, 100, 150, 203.
Zukunftsmusik 144, 151, 204.

(Für alle hier nicht angeführten Schriften vergl. man Seite 202—206.)

Wagner's Werke:
Achilleus 65, 249, 311.
Bärenfamilie, die glückliche 311.
Columbus-Ouverture 310.
dramatische Werke im allgemeinen 20, 29, 198, 199, 201, 207 ff., 209, 213, 306 ff., 311 ff.
Faust-Ouverture 44, 310.
Feen, die 37, 38, 98, 217 ff., 311.
Festmarsch, großer 311.
Fliegende Holländer, der 41, 44, 98, 145, 224, 231 ff., 240—1, 243 ff, 312.
Friedrich der Rotbart 65, 122, 248 ff., 311.
Fünf Gedichte, die 61, 310.
Götterdämmerung 87, 277, 312.
Hochzeit, die 36, 216 ff., 311.
Hohe Braut, die 311.
Huldigungsmarsch 220, 311.
Jesus von Nazareth 53, 65, 121, 248 ff., 303, 311.
Kaiser-Marsch 88, 311.
Kapitulation, eine 309, 311.
König Enzio, Ouverture zu 97, 216, 310.
Konzert-Ouverture C-dur 216, 310.
„ „ D-moll 97, 216, 309.
Liebesmahl der Apostel, das 309, 310.
Liebesverbot, das 39, 41, 217 ff., 311.
Lohengrin 44, 53, 75, 98, 145, **232** ff., 242, 252, 257, **262**, 284, 312, 319, 336.
Meistersinger, die 29, 53, 77, 78, 87, 99, 145, 256, 257 ff., 312, 336, 340.
Parsifal 29, 66, 78, 94, 146, 220, 256, 297 ff., 312, 334, 335, 336, 353.
Paukenschlag-Ouverture 216, 309.
Polonia-Ouverture 310.
reindichterische Werke 309.
reinmusikalische Werke 36, 216, 309 ff.
Rheingold, das 66, 99, 273, 312.
Rienzi 40, 44, 98, 224, **227** ff., 311.
Ring des Nibelungen, der 53, 66, 99, 145, 256, **265** ff., 289 ff., 312, 315, 319, 331, 333, 336, 339.
Sarazenin, die 231, 311.
Schäferspiel, das 36, 97, 216.
Sieger, die 146, 273, 303, 311.
Siegfried 66, 87, 273, 312.
„ , der junge 273, 312.
„ 's Tod 65, 248 ff., 267 ff., 273, 312.
„ -Idyll 85, 311.
Symphonie C-dur 36, 97, 216, 310.
Szene und Arie 36, 97, 216, 311.
Tannhäuser 44, 53, 71, 98, 99, 145, **232** ff., 257, 312, 336.
Tristan und Isolde 66, 76, 82 ff., 99, 145, 256, **279** ff., 312, 336.
Versuche, erste 36, 97, 216, 311.
Walküre, die 66, 99, 220, 273, 312.
Wieland der Schmied 65, 248 ff., 311.

(Für alle hier nicht angeführten Werke vergl. man Seite 309—312.)

Wagner, Adolf 31, 36, 98.
„ Albert 33, 37, 311.
„ Cosima 85, 86, **87**, 92, 335, 336.
„ Franziska (Ritter) 38, 61.
„ Friedrich 31, 33, 97.
„ Gottlob Fr. 30.
„ Johanna Jachmann- 38, 326.
„ Klara (Wolfram) 33.
„ Louise (Brockhaus) 33.
„ Ottilie (Brockhaus) 37.
„ Rosalie (Marbach) 33, **37**, 38, 311.
„ Siegfried 85, 92, 337.
„ Wilhelmine (geb. Planer) 39, 41, 47, 85, 86.

Wagner Woldemar, Zuckerbäcker 53.
Wagner-Encyklopädie 15, 344.
„ -Forscher 13, 211.
„ -Lexikon 15, 250.
„ -Museum VI, 4.
„ -Vereine, die 90, 91, 326, 330, 333.
Wagnerianer 348.
„Wagneriana", Aktiengesellschaft 327.
Wahnfried, Haus 35, 89, 90, 100, 341.
Walewska, Gräfin 71.
Weber, C. M. von 33, 35, 36, 45, 58, 220, 221, 308, 310.
Weinlig, Thomaskantor 36, 97.
Wesendonck, Herr und Frau 58, 61, 310.
Whitney, W. D. 182.
Wieland 32, 172, 200.
Wigand, Verleger 135, 136.
Wigard, Prof. 112, 113.
Wilhelm I., Kaiser 19, 88, 332.
Wille, Herr und Frau 58, 69, 80, 82, 85, 87, 145, 284.
Wittmer, G. 81.
Wolff, Albert 74.
Wolfram, Kaufmann 52.
Wolfram von Eschenbach 282, 298, 301, 302.
Wolkenstein-Trostburg, Gräfin von 16, 208, 329.
Wolzogen, Hans Freiherr von 14, 16, 18, 47, 211, 265, 275, 344.
Wort-Tondrama, das 191, 193, 195, 228, 253, 262, 274, 289, 305.
Wort und Ton, das Verhältnis zwischen 191 ff., 293 ff.

X.

Xenophon 175.

Z.

Zeller, Prof. E. 188, 350.
Zend-Avesta, die 163.
Zivilisation, die moderne 125, 127, 152, 298, 340, 346.

Verzeichnis der Illustrationen und Beilagen.

I. Vollbilder und Beilagen.

Titelbild: Porträt Richard Wagner's nach einer Rötelzeichnung von Franz v. Lenbach. Original im Besitz von Frau Cosima Wagner in Bayreuth. Lichtdruck der Verlagsanstalt Bruckmann.

Titelvignette „Prometheus", Zeichnung von Alexander Frenz 1

Franz Liszt. Nach der Bleistiftzeichnung von Ingres im Besitz von Frau Cosima Wagner in Bayreuth. Rahmenzeichnung von Otto Eckmann 17

Richard Wagner. Nach einem Gouache von 1877 von Hubert Herkomer im Besitz von Frau C. Wagner. Photogravüre der Verlagsanstalt Bruckmann 25

Johanna Wagner-Geyer, die Mutter Richard Wagner's. Nach einem Aquarell von 1839 von Auguste Böhm, Leipzig. Original im Besitz des Herrn Ferd. Avenarius in Dresden 32

Richard Wagner. Nach einer Bleistiftzeichnung von 1842 von E. B. Kietz, Paris. Original im Besitz von Frau C. Wagner. Lichtdruck der Verlagsanstalt Bruckmann 42

Wilhelmine Schröder-Devrient. Nach der Lithographie von Franz Hanfstaengl 48

Faksimile des Briefes Richard Wagner's vom 18. Juni 1848 an S. Excellenz Herrn von Lüttichau. Original im Archiv der Dresdner Hofoper 51

Richard Wagner 1853. Nach einer von Fr. Hanfstaengl lithographierten Zeichnung von Clementine Stocker-Escher aus dem Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig. Mit gütiger Erlaubnis der Verlagshandlung 55

Hans von Bülow. Nach einem Gouache von Franz v. Lenbach im Besitz des Künstlers 63

Richard Wagner. Nach einer photographischen Aufnahme aus Paris vom Jahre 1861 mit faksimilierter Unterschrift. Original im Besitz von Frau C. Wagner 73

Ludwig Schnorr von Carolsfeld. Nach einer Zeichnung von F. Gonne im Besitz des Herrn Eduard Schnorr von Carolsfeld in Loschwitz bei Dresden 84

Richard Wagner und Siegfried Wagner. Nach einer photographischen Aufnahme aus 1880 im Besitz von Frau C. Wagner. Mit Rahmenzeichnung von A. Frenz. Lichtdruck der Verlagsanstalt Bruckmann 86

Ansicht des Hauses Wahnfried in Bayreuth. Nach einer photographischen Aufnahme der Verlagsanstalt Bruckmann 89

Richard Wagner. Nach einer Ölskizze aus 1880 von Edmond de Pury im Besitz von M. Alfred Bovet in Valentigney. Photogravüre der Verlagsanstalt Bruckmann 102

König Ludwig II. Nach einer aquarellierten Photographie im Besitz von Frau C. Wagner. Photogravüre der Verlagsanstalt Bruckmann 110

Arthur Schopenhauer. Nach einem Gemälde von Franz v. Lenbach aus dem Arbeitszimmer Richard Wagner's in Wahnfried. Photogravüre der Verlagsanstalt Bruckmann 130

Friedrich v. Schiller. Nach einem Gemälde von Rob. Krauße (nach Tischbein) aus dem Arbeitszimmer Richard Wagner's in Wahnfried. Photogravüre der Verlagsanstalt Bruckmann 148

Ludwig van Beethoven. Nach einem mit Benutzung des Originals von Waldmüller und der Totenmaske gemalten Bilde von Rob. Krauße aus dem Arbeitszimmer Richard Wagner's in Wahnfried. Photogravüre der Verlagsanstalt Bruckmann 172

Richard Wagner. Nach einem Gemälde aus 1874 von Franz v. Lenbach im Besitz der Frau Gräfin von Wolkenstein-Trostburg in Paris. Photogravüre der Verlagsanstalt Bruckmann . 208
Faksimile-Beilage aus der Partitur der Feen, Akt III, Szene 2. Nach der Originalhandschrift aus dem Besitz S. M. des Königs von Bayern 218
Das Liebesverbot. Klavierauszug des Finales vom 1. Akt, bearbeitet von Franz Mikorey. Nach der Originalpartitur aus dem Besitz S. M. des Königs von Bayern 220
Der Fliegende Holländer. Nach dem Ölgemälde von Hermann Hendrich, mit Rahmenzeichnung von Otto Eckmann. Lichtdruck von Jos. Albert in München 224
Faksimile aus einem Entwurf zum Fliegenden Holländer vom Jahre 1841. Nach der Originalhandschrift im Besitz des Herrn A. Ritter in München 230
Tannhäuser im Venusberg. Nach dem Ölgemälde von E. Kaempffer 235
Siegfried und Fafner. Nach dem Ölgemälde von Hermann Hendrich, mit Rahmenzeichnung von Otto Eckmann. Lichtdruck von Jos. Albert in München 248
Faksimile-Beilage aus der Partitur der Meistersinger, Akt III, letzte Szene. Nach der Originalhandschrift aus dem Besitz S. M. des Königs von Bayern 260
Der Brünnhildenstein. Nach dem Ölgemälde von Hermann Hendrich, mit Rahmenzeichnung von Otto Eckmann. Lichtdruck der Verlagsanstalt Bruckmann 264
Faksimile-Beilage aus dem ersten Entwurf zu Siegfried's Tod vom Jahre 1848. Nach der Originalhandschrift im Besitz des Herrn A. Ritter in München 267
Siegfried's Tod. Nach dem Ölgemälde von Hermann Hendrich 269
Faksimile-Beilage aus der Partitur der Walküre, Akt II, Vorspiel. Nach der Originalhandschrift aus dem Besitz S. M. des Königs von Bayern 274
Trauerzug der Mannen mit Siegfried's Leiche. Nach dem Ölgemälde von Hermann Hendrich, mit Rahmenzeichnung von Otto Eckmann. Lichtdruck der Verlagsanstalt Bruckmann 278
Richard Wagner. Nach einer Kreidezeichnung von Franz v. Lenbach im Besitz des Künstlers . . . 291
Verkleinerte Wiedergabe der Seite 239 aus der Partitur von Tristan und Isolde. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig 295
Richard Wagner. Vergrößerung nach der photographischen Momentaufnahme vom Jahre 1883 von A. v. Groß in Bayreuth. Letztes Bild des Meisters. Photogravüre der Verlagsanstalt Bruckmann 314
Faksimile-Beilage. Patronatschein Nr. 30 des ersten Richard Wagner-Vereins in Mannheim. Original im Besitz des Herrn Emil Heckel in Mannheim 326
Siegfried Wagner. Nach einem Pastell von R. Gilbert im Besitz von Frau C. Wagner. Photogravüre der Verlagsanstalt Bruckmann 336
Ansicht des Arbeitszimmers Richard Wagner's im Hause Wahnfried. Nach einer photographischen Aufnahme von A. v. Groß, Bayreuth 341

II. Textillustrationen.

Kopfstück für die Allgemeine Einleitung: „Dem Meister", Zeichnung von A. Frenz 3
Friedrich Nietzsche. Nach einer Photographie im Besitz von Frau Cosima Wagner in Bayreuth . . 15
Gruppenbild: Heinrich von Stein, Carl Fr. Glasenapp, Hans von Wolzogen. Nach einer Photographie im Besitz des Freiherrn H. v. Wolzogen, Bayreuth 16
Handschriften-Faksimile: Friedrich Nietzsche's eigenhändige Widmung auf der Rückseite einer Richard Wagner geschenkten Photographie 22
Kopfstück für die Einleitung zum ersten Kapitel: „Der Lebensgang", Zeichnung von A. Frenz . . 25
Kopfstück zu Kapitel I, erste Abteilung: „Jugend", Zeichnung von A. Frenz 30
Ansicht von R. Wagner's Geburtshaus. Nach einer Photographie im Besitz von Frau C. Wagner 30
Adolf Wagner. Nach einer Bleistiftzeichnung im Besitz von Frau C. Wagner 32
Ludwig Geyer. Nach einem Selbstbildnis im Besitz der Familie Avenarius in Dresden 34
Faksimile des ersten Theaterzettels der Wagner's Namen enthält. Original im Archiv des Leipziger Stadttheaters 36
Albert Wagner. Nach einer Photographie im Besitz des Herrn A. Ritter in München 37
Rosalie Wagner. Nach einem Ölgemälde im Besitz von Frau Rosalie Frey-Marbach in Charlottenburg 38
Wilhelmine Wagner. Nach einer Photographie 41

Ernst Kietz. Nach einer Photographie im Besitz des Herrn G. Kietz, Dresden 43
August Röckel. Nach einer Photographie im Besitz von Frau C. Wagner 50
Verkleinertes Faksimile des gegen Wagner erlassenen Steckbriefes im „Dresdner Journal", aus der Dresdner Stadtbibliothek 53
Schlußstück zu Kapitel I, erste Abteilung: „Wahrheit", Zeichnung von A. Frenz 54
Kopfstück zu Kapitel I, zweite Abteilung: „Einsames Schaffen", Zeichnung von A. Frenz 57
Gottfried Semper. Nach einer Radierung von W. Unger 58
Gottfried Keller. Nach einer Radierung aus dem Verlage der Besser'schen Buchhandlung in Berlin 58
Georg Herwegh. Nach einem Stich im Kgl. Kupferstichkabinet München 58
Franz Liszt. Nach einer Photographie im Besitz von Frau C. Wagner 59
Julie Ritter. Nach einer Photographie im Besitz des Herrn A. Ritter, München 61
Wilhelm Baumgartner. Nach einer Photographie im Besitz von Frau C. Wagner 61
Jakob Sulzer. Nach einer Photographie aus seinem Besitz 61
Richard Pohl. Nach einer Photographie aus seinem Besitz 62
Franz Müller. Nach einer Photographie im Besitz des Herrn Reg.-Assessor Dr. Heydenreich, Weimar 62
Franz Brendel. Nach der Lithographie von O. Merseburger aus dem Verlage von C. F. Kahnt, Leipzig 62
Theodor Uhlig. Nach dem Gypsmedaillon von Prof. Gustav Kietz, im Besitz des Herrn A. Ritter, München 64
Richard Wagner. Nach einer Photographie aus Brüssel vom Jahre 1860, im Besitz von Frau C. Wagner 68
Richard Wagner. Nach einer Photographie aus St. Petersburg vom Jahre 1863, im Besitz von Frau C. Wagner 70
Charles Baudelaire. Nach einer von M. A. Lascoux in Paris mitgeteilten Photographie 74
Frédéric Villot. Nach dem Ölgemälde von 1854 von H. Rodakowski im Museum zu Versailles. . 75
Dr. Standthartner. Nach einer von Herrn Dr. Schönaich in Wien mitgeteilten Photographie. . . 77
Verkleinertes Faksimile des Theaterzettels der ersten Aufführung von Tristan und Isolde. Original im Besitz der Intendanz des K. Hoftheaters zu München 83
Drei Darstellungen L. Schnorr von Carolsfeld's als Tristan. Nach Photographien aus dem Besitz von Frau C. Wagner 84
Ansicht von Hof Triebschen bei Luzern. Nach einer Photographie im Besitz von Frau C. Wagner 85
Ansicht des Palazzo Bendramin zu Venedig. Nach einer Photographie 91
Graf von Gobineau. Nach einer Photogravüre im Besitz von Frau C. Wagner 93
Schlußstück für Kapitel I, zweite Abteilung: „Nicht Ruhm, sondern Liebe!" Zeichnung von A. Frenz 96
Richard Wagner. Bronzerelief von 1853 von E. Sayn-Wittgenstein, im Besitz von Frau C. Wagner 100
Kopfstück für die Einleitung zu Kapitel II: „Der Genius und die Kritiker", Zeichnung von A. Frenz 103
Kopfstück für Kapitel II, erster Abschnitt: „Des Künstlers Treueschwur", Zeichnung von A. Frenz . 111
Faksimile einer Stelle aus „Über Staat und Religion". Nach der Originalhandschrift im Besitz von Frau C. Wagner 123
Faksimile einer Stelle aus „Die Kunst und die Revolution". Nach der Originalhandschrift im Besitz von Frau C. Wagner 126
Schlußstück für den ersten Abschnitt des II. Kapitels: „Rückkehr ins Paradies", Zeichnung von A. Frenz 130
Kopfstück für Kapitel II, zweiter Abschnitt: „Anschauung allein ist Wahrheit", Zeichnung von A. Frenz 131
Faksimile einer Stelle aus „Der Künstler und die Öffentlichkeit". Nach der Originalhandschrift im Besitz von Frau C. Wagner 140
Faksimile einer Stelle aus „Was nützt diese Erkenntnis?". Nach der Originalhandschrift im Besitz von Frau C. Wagner 146
Schlußstück für den zweiten Abschnitt des II. Kapitels: „Gemeinsamkeit", Zeichnung von A. Frenz . 147
Kopfstück für Kapitel II, dritter Abschnitt: „Jungbrunnen", Zeichnung von A. Frenz 148
Faksimile einer Stelle aus „Religion und Kunst". Nach der Originalhandschrift im Besitz von Frau C. Wagner 169
Schlußstück für den dritten Abschnitt des II. Kapitels: „Religion und Kunst", Zeichnung von A. Frenz 171
Kopfstück für Kapitel II, vierter Abschnitt: „Gäa krönt die Kunst", Zeichnung von A. Frenz . . . 172
Faksimile einer Stelle aus „Das Kunstwerk der Zukunft". Nach der Originalhandschrift im Besitz von Frau C. Wagner 194
Richard Wagner. Nach einer Photographie aus London vom Jahre 1877 200
Schlußstück für den letzten Abschnitt des II. Kapitels: „Das deutsche Drama", Zeichnung von A. Frenz 201
Schlußstück für das Verzeichnis der Schriften Richard Wagner's: „Inspiration", Zeichnung von A. Frenz 206

Kopfstück für die Einleitung zu Kapitel III: „Die Kunstwerke", Zeichnung von A. Frenz 209
Kopfstück für ersten Abschnitt des III. Kapitels: „Sprache und Musik", Zeichnung von A. Frenz . 214
Die Fee in der Felsschlucht. Gemälde von Herm. Hendrich 219
Faksimile einer Stelle aus den Feen (Akt II, Szene 3.) Nach der Originalpartitur aus dem Besitz S. M. des Königs von Bayern 221
Verkleinertes Faksimile des Theaterzettels der ersten Aufführung des Rienzi. Original im Besitz der K. Hoftheater-Intendanz zu Dresden 225
Faksimile einer Stelle aus „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven". Nach der Originalhandschrift im Besitz von Frau C. Wagner 226
Verkleinertes Faksimile des Theaterzettels der ersten Aufführung des Tannhäuser. Original im Besitz der K. Hoftheater-Intendanz zu Dresden 233
Faksimile aus der ersten Handschrift der Dichtung zum Fliegenden Holländer. Original im Besitz des Herrn A. Ritter in München 241
Dekoration aus Tannhäuser, von Professor Max Brückner in Koburg 246
Kopfstück für den zweiten Abschnitt des III. Kapitels: „Sempre avanti", Zeichnung von A. Frenz 247
Faksimile aus der Handschrift des ersten Entwurfs zu Siegfried's Tod. Original im Besitz des Herrn A. Ritter in München 248
Faksimile einer Stelle aus „Oper und Drama". Nach der Originalhandschrift im Besitz von Frau C. Wagner 251
Gruppenbild: Karl Tausig (Verfasser des Klavierauszuges der Meistersinger), Karl Klindworth (Verfasser des Klavierauszuges von Der Ring des Nibelungen), Hans von Bülow (Verfasser des Klavierauszuges von Tristan und Isolde), mit Richard Wagner's Unterschrift im Faksimile. Nach einer Photographie im Besitz von Frau C. Wagner 254
Kopfstück für den dritten Abschnitt des III. Kapitels: „Selbsterkenntnis", Zeichnung von A. Frenz 255
Verkleinertes Faksimile des Theaterzettels der ersten Aufführung der Meistersinger. Original im Besitz der Intendanz des K. Hoftheaters zu München 258
Die Rheintöchter, Gemälde von Herm. Hendrich 268
Walkürenritt, Gemälde von Herm. Hendrich 276
Entwurf einer Dekoration zur Schlußszene der Götterdämmerung, von Professor Max Brückner in Koburg 278
Die traurige Weise, Gemälde von Herm. Hendrich. Original im Besitz von Herrn Hermann Fahrig in Dresden 285
Entwurf einer Dekoration zum Gralstempel, von Paul Joukowsky. Original im Besitz von Frau Gräfin Gravina in Palermo 296
Entwurf einer Dekoration zu Parsifal, von Paul Joukowsky. Original im Besitz von Frau Gräfin Gravina in Palermo 302
Richard Wagner. Nach einer photographischen Aufnahme von 1873 von Herrn A. von Groß in Bayreuth 307
Schlußstück für den dritten Abschnitt des III. Kapitels: „Am Ziel", Zeichnung von A. Frenz . . . 308
Kopfstück für die Einleitung zu Kapitel IV: „Grundsteinlegung", Zeichnung von A. Frenz . . . 315
Ansicht des Festspielhauses zu Bayreuth. Nach einer photogr. Aufnahme von Anna Chamberlain . 317
Kopfstück für Kapitel IV, erster Abschnitt: „Nach Bayreuth", Zeichnung von A. Frenz 318
Grundriß des Bayreuther Orchesters bei einer Aufführung des Parsifal. Nach Angaben des Herrn Generaldirektors H. Levi 321
Querschnitt durch das Bayreuther Orchester 323
Faksimile des Reimspruches bei der Grundsteinlegung des Festspielhauses. Nach der Originalhandschrift im Besitz von Frau C. Wagner 325
Bürgermeister Geheimrat Dr. von Muncker. Nach einer Photographie aus seinem Besitz 328
Friedrich Feustel. Nach einer Photographie im Besitz des Herrn A. von Groß, Bayreuth 328
Kommerzienrat Adolf von Groß. Nach einer Photographie aus seinem Besitz 328
Marie Gräfin von Wolkenstein-Trostburg. Nach dem Gemälde von F. v. Lenbach in ihrem Besitz . 329
Emil Heckel. Nach einer Photographie aus seinem Besitz 330
Richard Wagner in der Festspielprobe. Karikatur von Adolf Menzel im Besitz von Frau C. Wagner 331
Ansicht der Bühne bei der Festspielprobe. Karikatur von Adolf Menzel im Besitz von Frau C. Wagner 332
K. K. Hofkapellmeister Dr. Hans Richter. Nach einer Photographie aus seinem Besitz 335
Generaldirektor Hermann Levi. Nach einer Photographie 336
Generalmusikdirektor Felix Mottl. Nach einer Photographie aus seinem Besitz 336
Musikdirektor Julius Kniese. Nach einer Photographie aus seinem Besitz 337